LOEB MUSIC LIBRARY
ML 1BQF A

Google

Mus 2996.167

MUSIC LIBRARY

Harvard College Library

IN MEMORY OF

BYRON SATTERLEE HURLBUT

Class of 1887

A LOVER OF MUSIC

THE GIFT OF FRIENDS

DATE DUE

ent'd	10/29/86		
CARRELL # ~~209~~ 306			
DEC 1	1 1992		
GAYLORD			PRINTED IN U.S.A.

Händel und Shakespeare.

Zur Ästhetik der Tonkunst.

Von

G. G. Gervinus.

Leipzig,

Verlag von Wilhelm Engelmann.

1868.

FRIEDRICH KLINCKSIECK
TUT IMPÉRIAL DE FRANCE.
LILLE, PARIS.

Händel und Shakespeare.

FRIEDRICH KLINCKSIECK
LIBRAIRE DE L'INSTITUT IMPÉRIAL DE FRANCE.
11, RUE DE LILLE, PARIS.

Händel und Shakespeare.

Händel und Shakeſpeare.

Zur Äſthetik der Tonkunſt.

Von

G. G. Gervinus.

Leipzig,
Verlag von Wilhelm Engelmann.
1868.

Das Recht der Uebersetzung in die französische und englische Sprache haben sich der Verfasser und der Verleger vorbehalten.

EDA KUHN LOEB ... LIBRARY
HA... ...Y
CAM... ...S. 02138

An Friedrich Chryſander.

Sie haben mir Ihr Leben Händels gewidmet, den vollen Garbenbund eines reichen Herbſtes. Da haben Sie ein Diomediſches Gegengeſchenk: einen dünnen Strauß von Stoppelähren aus demſelben Felde. Der Dürftigkeit der Gabe völlig bewußt, freue ich mich gleichwohl, dieß Buch durch dieſe Zuſchrift Ihrem Lebensbilde Händels anzufügen. Nicht allein, weil Beide von dem gleichen Gegenſtande unſerer gleichen Verehrung handlen; nicht allein, weil ich in meiner Schrift mich in zahlreichen Verwendungen an die Ihrige werde anzulehnen, auf ſie zu berufen, aus ihr zu ergänzen haben; nein ganz beſonders darum, weil Ihr Werk wie kein anderes zu meinem ganzen ſchriftſtelleriſchen Weſen und Wirken in einer innerſten Beziehung ſteht, deren Natur nicht leicht ein Anderer ſo wie ich ermeſſen kann. Seit dem erſten Erſcheinen meiner Geſchichte der deutſchen Dichtung iſt in Deutſchland die Wiſſenſchaft der Cultur- und Literaturgeſchichte in einer fröhlichen Fruchtbarkeit emporgeblüht. In der ſtattlichen Bibliothek, die ſich aus den Arbeiten auf dieſem Gebiete zuſammenſetzt, iſt kein Buch, das

mir in dem Maaße Eines Geiſtes mit meiner Dichtungsgeſchichte zu ſein ſcheint, wie das Ihrige. Die Art und Weiſe, wie Sie das Wirken des einzelnen Geiſtes, ſo groß er ſei, in der Bildungsgeſchichte ſeiner Zeit ſtets in der Abhängigkeit zu zeigen trachten, in der er der ganzen Vergangenheit und Überlieferung wie der Umgebung und Zeitgenoſſenſchaft verſchuldet iſt, um wieder ſeinerſeits die Zukunft und Nachkommenſchaft zu Schuldnern ſeines Einfluſſes, zu Erben ſeiner Errungenſchaften und Vermächtniſſe zu machen, dieſer ſtreng hiſtoriſche Sinn erinnerte mich durch Ihr ganzes Buch an meine eigenen Beſtrebungen, die mir bei der Ausarbeitung der Dichtungsgeſchichte zumeiſt am Herzen lagen. Beſteht dieſe Verwandtſchaft zwiſchen beiden Werken in Wahrheit und nicht blos in meiner Einbildung, ſo dürfte ich mich freuen, in ihr die Anfänge einer Kette gebildet zu ſehen, die vielleicht eine gemeinſame Wirkſamkeit in einer gleichen Richtung erleichtern und befördern möchte. Eben jetzt bin ich im Begriffe, dieſe ſchöne Hoffnung mit dem gegenwärtigen Verſuche auf eine gefährliche Probe zu ſtellen.

Ich habe in der Einleitung zu meinem Shakeſpearebuche Händel mit dem britiſchen Dichter zuſammen genannt als die von zwei blut- und bildungsverwandten Nationen ausgegangenen und wetteifernd bewunderten, geiſtverwandten Meiſter in zwei verwandten redenden Künſten, als die leuchtenden Dioskuren, die in beiden Künſten die ſicheren Bahnzeiger einer glücklichen Fahrt ſind. Seitdem lag es mir ſtets im Sinn, in einer weiter greifenden Parallele zu zeigen, daß dieſe Zuſammenſtellung Beider nicht ein bloßer auf zufällige Ähnlichkeiten gegründeter ſchimmernder Gedanke iſt, ſondern daß Beider Geiſtes-

verwandtſchaft tief auf dem gemeinſamen Grunde germaniſcher Volksart, auf einer gleichen Geſundheit der angeborenen geiſtigen Natur, auf einem ähnlichen inneren Bildungsgange, ſelbſt auf einer Ebenmäßigkeit in Neigungen und Schickſalen beruht. Der Inhalt der vorliegenden Schrift, die dieſe Parallele zieht, liegt daher ſeit zwei Jahrzehnten ganz fertig in meinem Kopfe. Es wäre auch ſonſt nicht möglich geweſen, ihn gerade jetzt in einer Zeit der tiefſten politiſchen Gährungen niederzuſchreiben. Die plötzliche Veränderung in der ganzen Lage der Zeit, die nicht gerade zu muſiſchen Beſchäftigungen einlädt, hat übrigens das ihrige beigetragen zu meinem Entſchluſſe, mich dieſer langereifen Arbeit zu entledigen und gerade jetzt, zu ſo wenig paſſender Stunde, das halbe Verſprechen, das ich bei Veröffentlichung des Werkes über Shakeſpeare gegeben habe, einzulöſen. Im erſten Entwurfe dachte ich an ein ausführlicheres Werk, das nun durch Ihre Lebensbeſchreibung überflüſſig geworden iſt, in welcher ganze Reihen einſchlagender Erörterungen in gelegentlichen Winken zerſtreut liegen. Daher beſchränkt ſich das, was hier von Händel in Vergleichung zu Shakeſpeare geſagt wird, im Weſentlichen auf die Hervorhebung weniger größerer Geſichtspuncte, die noch dazu in eine gewiſſe Ferne gerückt ſind durch die vorausgeſchickte theoretiſche Einleitung: ein maſſiges Piedeſtal, deſſen Aufrichtung mir nothwendig erſchien, um Händel auf die Höhe zu heben, auf der er geſehen werden muß, wenn ſeine koloſſale Geſtalt zugleich in ihrem ganzen, ſchönen Ebenmaaße erkannt werden ſoll.

Von dem Dichter redend hatte ich keinerlei Anlaß zu irgend einer lehrhaften Vorbereitung des Leſers. Über Werk und Weſen

der Dichtung, über ihre Vorbilder in Welt und Natur, über die Kunſtgattungen in welchen ſie denſelben gerecht zu werden ſtrebt, gibt es feſte Grundſätze die weithin bekannt und anerkannt ſind; wie ſich zu ihnen der Dichter verhalte, von dem es ſich handelte, ſpringt aus Shakeſpeare's klarer und feſter Ausübung ſeiner Kunſt von ſelber überdeutlich in die Augen. Weit einfacher, weit ſchärfer, weit beſtimmter noch liegt, durch Händels weit zahlreichere Schöpfungen vermittelt, auch in ſeiner Kunſtübung ein Kunſturtheil, eine Kunſtlehre, eine muſikaliſche Äſthetik vor. Darüber ſind Sie mit mir einig. Aber auch darüber ſind Sie es, denke ich, daß es eitel wäre zu erwarten, durch die blos gelegentliche oder vorübergehende Darlegung der Händel'ſchen Kunſtpraxis irgend einem Leſer irgend einen hellen Begriff von den Grundſätzen beibringen zu können, die bewußt oder unbewußt ſeiner Ausübung unterlagen. Über Natur und Aufgabe der Muſik, über Kern und Grund ihres Weſens, über Ziel und Zweck ihrer Schöpfungen iſt durch die mannichfaltigſten, von himmelweit verſchiedenen Geſichtspuncten ausſetzenden Kreuz- und Querlehren verſtandeskalter Naturforſcher und irrlichtelirender Kunſtphantaſten, ſyſtemfroher Philoſophen und klügelnder Künſtler und Techniker, herber Kenner von eigenſinniger Einſeitigkeit und ſüßlicher Liebhaber von verſchwommener Geſchmacksbildung, denkender Köpfe die nicht empfinden, empfindſamer Seelen die nicht denken, genußſüchtiger Feinhörer, die weder denken noch empfinden können, ſo viel Trübheit der Anſchauung und ſo viel Wirrſal der Meinung in die Welt gekommen, daß Niemand den Anderen, daß kaum Jemand ſich ſelber verſteht. Auf dieſem Gebiete ſchien es mir

daher unerläßlich vom Ei und Keim anhebend auseinanderzulegen, wie ich mir ſelber klar geworden war, wenn ich den Anderen klar werden und nicht geradezu in den Wind reden wollte. Eintretend in die Stelle, wo von Kepler und Euler an die großen Meiſter der Phyſik und Phyſiologie, die Begründer und Vollender der Schalllehre und des techniſchen Syſtems der Muſik, zurückzutreten pflegen, in die Stelle, wo es gilt: nicht die wiſſenſchaftlichen Grundlagen der Tonkunſt, die elementaren Eigenſchaften des Tonmaterials und die Hülfsmittel des muſikaliſchen Handwerks, ſondern die pſychiſchen und geiſtigen Hebel offen zu legen, die die Muſik erſt zur eigentlichen Kunſt erheben, ſchicke ich meiner Parallele den Verſuch voraus — nicht einer ausgeführten muſikaliſchen Äſthetik, wohl aber der unentbehrlichſten Vorarbeit, einer verläßlichen Fundamentirung derſelben: der Darlegung des geiſtigen Grundes und Weſens der Tonkunſt. Es wird dieſem Verſuche an Klarheit und Beſtimmtheit nichts gebrechen; ob er nicht dennoch in den Wind geredet ſein wird, ſteht dahin. Dieſe Kunſt iſt in ſich ſo dehnbar, ihre Kenntniß und Betreibung iſt ſo gemein geworden, die zahlloſen Menſchen die ihr obliegen ſind ſo durchaus verſchiedener Natur, daß eine Einigung der Anſichten über dieſelbe jetzt und künftig ſo wenig beſtehen wird, wie ſie zu Ariſtoteles' Zeiten beſtand. Den meiſten Leſern wird meine Auffaſſung der Sache anſtößig, abſtoßend, ſeltſam und abſonderlich dünken. Und doch iſt ſie nur eine Rechtfertigung und Beſtätigung der allgemeinen inſtinctiven oder durchdachten Auffaſſung, der Gefühle oder der Ideen vom Weſen der Muſik, welche die Menſchheit ſeit 3000 Jahren ſo gut wie unwandelbar unterhalten hat; doch ſind, wenn man

ſelbſt das Einzelſte der Auseinanderſetzungen zergliedern wollte, unter meinen ſämmtlichen Sätzen, auch unter denen, die am meiſten freindartig und neuerungsſüchtig erſcheinen werden, ſicherlich nur ſehr wenige, die nicht ſchon einmal, und vielleicht ſchon hundertmal, in dieſem oder jenem Zeitalter, unter Griechen oder Italienern, unter Franzoſen oder Deutſchen geäußert worden wären. In dieſem Bereiche gibt es nichts ſo Kluges und nichts ſo Widerſinniges, nichts ſo geſchichtlich Feſtbegründetes und nichts ſo aus der Luft Gegriffenes, was nicht aufgeſtellt und behauptet worden wäre, um ſich gegenſeitig zu beſtreiten und um beiderſeitig vergeſſen zu werden. Wenn irgendwo, ſo wird es daher hier ein Verdienſt ſein, das Verſtändige, das da und dort ſchon einmal geſagt worden iſt, noch einmal wieder zu ſagen. Ich will es verſuchen zu thun, in der Vorausſicht überallher beſtritten, und auf die Gefahr hin, von den Einen der Wunderlichkeit, von den Anderen der Nachbeterei gezihen zu werden. Ich will es thun, und wäre es nur um den Wenigen zu gefallen, welche die leichten und ſchweren Dinge gern nach ihrem Gewichte ſchätzen und die gleichgültige Vermengung des Beſten mit dem Gemeinſten gleich ſehr in der Kunſt wie im Leben verabſcheuen. Sollten meine Sätze ja den unverhofften Erfolg haben, dießmal etwas mehr zu haften als ſonſt, ſo könnte dieß nur die Wirkung der ſtrengeren Ordnung und der unerbittlichen Folgerichtigkeit ſein, in der ſie vielleicht, mit früherem verglichen, ausgeſprochen werden.

In meiner Parallele nun kann ich hoffen, ja wiſſen, daß ich Ihnen in allen weſentlichen Puncten zu Danke ſchreiben werde: Sie werden in vielen Stellen (ich bekenne mich mit

Freuden dazu) nur eine Zusammenfassung der Ergebnisse Ihrer Händelbiographie finden, an vielen anderen müssen Sie sich selber wieder lesen. Was Sie aber zu diesem einleitenden Theile sagen werden?? Ihnen ist bekannt, daß ich über Musik nur als ein Laie spreche, dessen Interesse in dieser wie in jeder anderen Kunst nur auf die Kunst, und durchaus und in keiner Weise auf die Technik und Wissenschaft geht, von der ich, sei es in dieser, sei es in den plastischen Künsten, so gut wie nichts verstehe. Wo ich je unternommen habe, über musikalische Gegenstände zu reden, habe ich stets in einseitigster Strenge diesen einseitigen Laienstandpunct der bloßen Betrachtung des geistigen Gehaltes, der ästhetischen Bedeutung, des eigentlichen Kunstwerthes musikalischer Werke eingehalten. So thue ich auch hier. Und ich höre schon die geringschätzigen Rügen dieser Einseitigkeit von Seiten der Kenner und Meister, denen ich nur zu bedenken gebe, daß die bloße Möglichkeit, die bloße Neuheit eines solchen einseitigen Standpunctes nach so vielen Jahrhunderten, ja Jahrtausenden musikalischer Praxis unstreitig doch eine unendlich größere, eine säculare Einseitigkeit von der anderen Seite beweist. Wegen dieser meiner Laienschaft nun habe ich von Ihnen keine Anfechtung zu befahren. Sie wissen, wie uralt die Erfahrung, und wie ganz es überdieß in der Ordnung ist, daß man die Frage nach vernünftiger Begründung der Musik an die Tonkünstler selbst am wenigsten stellen darf, die, wo sie sich zu einer Antwort am geneigtesten zeigen, sich gewöhnlich am ungeeignetsten dazu erweisen, und wo sie am geeignetsten wären, am ungeneigtesten dazu sind. Den Laien das Mitsprechen in der Musik untersagen zu wollen, sind Sie schon darum weit entfernt,

weil Sie aus der Musikgeschichte allzugut wissen, (woran ich meine Leser gelegentlich selbst noch erinnern will) wie viel gerade diese Kunst dem Mitsprechen der Laien zu danken hat: sind doch fast bei jeder der großen Entwicklungskatastrophen der Musik eben die Laien mitrathend und mitthatend, ja geradezu bahnbrechend im Vordergrunde gestanden! Sie verargen mir daher selbst den Ton der Zuversicht nicht, mit dem ich den Stand der Laien zu vertreten unternehme, die jetzt seit sehr lange nicht mehr in musikalischen Dingen zur Sprache gekommen sind, weil sie sich den eigentlichen Kunstverstand nicht zuzutrauen und ihrem gesunden Menschenverstande nicht hinlänglich zu vertrauen wagen. Gleichwohl bleibt mir ein Zweifel der Bescheidenheit zurück: es hätte ein Berufnerer dieß lange Schweigen brechen sollen. Wenn es sich allezeit so schwer bewiesen hat und beweisen wird, eine musikalische Ästhetik nicht allein in ihren allgemeinen Zügen unanfechtbar, sondern auch von allen Seiten wissenschaftlich begründet aufzustellen, so ist es darum, weil eine fast unmögliche Ausstattung von Geist und Wissen, weil die zusammengeschossenen Kräfte eines tüchtigen Physikers und Physiologen, eines menschenkennenden Philosophen und Psychologen, eines Meisters der musikalischen Technik, eines Kenners der Musikgeschichte und eines in allgemeiner Kunstkenntniß genau Bewanderten dazu erforderlich sind. In keinem einzigen dieser Fächer weiß ich mich eigentlich zu Hause. Was mich tröstet, ist dieß: daß in diesem Momente, bei der maasloſen Verirrung und Verwirrung des musikalischen Kunsturtheils nichts vielleicht übler angebracht wäre, als eine tiefe Grundlegung zu einem festen wissenschaftlichen Bau; wo eher ein rasch aufgeführtes Schirmdach am

Orte ſcheint, unter deſſen Schutz man die Fundamentirung eines monumentalen Gebäudes beginnen mag. Viel wäre ſchon gewonnen, wenn unter der Aufrichtung dieſes leichteren Gerüſtes auch nur Einzelne der Bauleute, die zu dem größeren Werke zuſammenarbeiten müſſen, ſich verſtändigen lernten. In dieſer Beziehung richtet hier der Kunſtfreund an den Kunſtkenner eine erſte ernſte Frage. Zwiſchen Beiden, zwiſchen dem Intereſſe des eingeweihten Fachmannes, (der durchdrungen von der überwiegenden Bedeutung der techniſchen Wiſſenſchaft der Muſik allzuleicht Kunſt und Handwerk verwechſelt,) und dem Intereſſe des Laien, (der den Inhalt eines Tonſtücks ſo wenig von Contrapunct und Harmoniſtik abhängen ſieht, wie den eines großen Dichtungswerkes von der Metrik,) wird immer und ewig ein Zwieſpalt bleiben. Je ſeltener es dem ſchaffenden Tonkünſtler in ſeinen Werken gelingt, durch den genau richtigen Mittegang zwiſchen Welt und Schule dieſen, in der Natur der Sache gelegenen Zwieſpalt von vornherein zu ſchlichten, um ſo ſchwerer wird es dem Beurtheiler (ob er mehr auf Seiten der Welt oder der Schule ſteht,) gemacht bleiben, die Grenzlinie zwiſchen Kunſt und Handwerk ſcharf zu erkennen und ſicher zu ziehen. Wenn unter allen Tonkünſtlern Einer thatſächlich die Kluft zwiſchen jenen ſtreitenden Intereſſen ausgefüllt hat, ſo iſt es Händel. Seinen Verehrern ſtünde es daher vor allen Anderen wohl an, die Grundzüge einer muſikaliſchen Äſthetik aufzuſtellen, die einen Frieden zwiſchen Welt und Schule, Gebern und Empfängern ſtiftete. Ob nun aber zwiſchen dieſen Verehrern ſelber, ob zwiſchen uns Beiden ſogar, die wir bei unſerer erſten Begegnung zu unſerer heiterſten Überraſchung die ſeltenſte Überein-

ſtimmung all unſerer Gefühle und Begriffe von Händel'ſcher Kunſt entdeckten, bei dieſem meinem Verſuche, jene Grundlinien zu zeichnen, nicht ein neuer Streit entſtehen wird, das iſt die große Frage, die ich in den erſten Theilen dieſer Schrift an Sie richte. Wäre es nicht ſo, könnte auch dieſer theoretiſche Theil Ihre Beiſtimmung erhalten, ſo wären alle meine Ringe, für mich zunächſt, geſtochen. Die Stimme der übrigen Welt wird auf alle Fälle Zeit und Weile brauchen, ſich zu entſcheiden.

Heidelberg, Sommer 1868.

Gervinus.

Inhalt.

I. Zur Ästhetik der Tonkunst. Aus der Geschichte 1

Einleitung 3
Die Ursprünge des Gesanges 6
Die Tonkunst der Griechen 28
Der polyphone Gesang des Mittelalters 52
Das Volkslied 86
Die dramatischen Musikgattungen 103
Die Instrumentalbegleitung 129
Die reine Instrumentalmusik 144

II. Zur Ästhetik der Tonkunst. Aus der Natur der menschlichen Seele 181

Rückblick auf die musikalische Ästhetik früherer Zeiten 183
Musik und Malerei 191
Die Tonkunst die Sprache der Gefühle 199

III. Händel und Shakespeare. Eine Parallele 323

Händel und Shakespeare 325

I.

Zur Ästhetik der Tonkunst.

Aus der Geschichte.

I.

Zur Ästhetik der Tonkunst.

Aus der Geschichte.

Einleitung.

Der älteſte Erforſcher der Kunſtgeſetze hat den Satz aufgeſtellt, daß alle Künſte, und ſo auch die Muſik, dem Weſen nach auf Nachahmung beruhen. Ob Muſik eine nachahmende Kunſt ſei.

Dieſen Ausſpruch hätte man ſchon darum für unanfechtbar halten ſollen, weil der Menſch in ſeinem dürftigen Vermögen überhaupt nichts erfunden, nichts erdacht und erſchaffen hat, wozu ihm die Natur nicht eine Handhabe hätte bieten müſſen. In der That war es auch bis auf die neueſten Zeiten, noch bei den Muſikphiloſophen des 17. und 18. Jahrhunderts faſt ausnahmslos, als ſelbſtverſtändlich zugeſtanden geblieben, daß wie alle anderen Künſte ſo auch die Muſik eine nachahmende Kunſt ſei; daß (wie Rouſſeau ſagte) ſie wie alle anderen Künſte durch Nachahmung erſt zu dem Range einer Kunſt erhoben werde. Rouſſeau faßte die Sache am letzten Ende an, wo die Muſik äſthetiſch vollendete Kunſtwerke ſchafft; er hätte ebenſo wohl am äußerſten Anfange ſtehen bleiben können: denn ſchon in ihren bloßen ſinnlichen Elementen, Rhythmus Harmonie und Melodie, beruht alle Muſik in ihrem erſten natürlichen Entſtehen auf unbewußter Erfaſſung und Nachahmung von Naturerſcheinungen.

Es iſt ganz nagelneu, nicht länger als ein Menſchenalter her, daß eine entgegengeſetzte Behauptung auftauchte, welche die Tonkunſt, als eine abgeſchiedene Welt für ſich, dem Gerichtsbann der übrigen Künſte entziehen möchte, ableugnend, daß ihr wie der Malerei, der Sculptur oder Dichtung in der Natur ein beſtimmtes Vorbild zur

Nachahmung gegeben ſei. Dieſe neue Satzung, angeſtoßen durch einen weſentlich eingeſchränkten Satz von Hegel dem man die unbeſchränkteſte Auslegung gab, wurde alsbald von tiefſinnigen Philoſophen und leichtſinnigen Künſtlern, von geiſtreichen Naturkundigen und erfolgreichen Äſthetikern, ſelbſt von gelehrten Kennern der Muſikgeſchichte in friedlichſter Übereinſtimmung aufgenommen, angenommen und als eine unantaſtbare Wahrheit weitergepredigt.

Es iſt dieß eine Anſicht, die früher als in dem letzten Menſchenalter, vor der Zeit der entſchiedenen Vorherrſchaft der Inſtrumentalmuſik, gar nicht hätte entſtehen können. Ein ganz vereinzelter älterer Theoretiker, Chabanon, ein Widerſacher Rouſſeau's, der ihr auf der Spur war, der nicht zu ſagen wußte was in der Kunſt der Muſik „die Natur wäre", ſah ſich über der Betrachtung aller geſungenen, an die Dichtung angelehnten, daher eben ſo ſehr wie die Dichtung nachahmenden Muſik, ſofort genöthigt, jene Anſicht auf die geſpielte Muſik zurückzuſchränken, die damals noch ohne Bedeutung und Geltung, gewiß ohne alle Anmaßung war. Erſt als man in ausſchließlicher Vorliebe für die Inſtrumentalmuſik die Meinung zu faſſen wagte, daß dieſe, weil ſie von Wort und Dichtung unabhängig iſt, die einzig wahre und ächte Muſik ſei, fiel man auch auf jenen Gedanken: es gebe für die Muſik überhaupt keinen Gegenſtand der Nachahmung, da ja (ſagte man) „die Natur keine Sonate, keine Ouverture, kein Rondo kenne", da ſich in der Natur alſo nichts „nachzumuſiciren" finde für die Spielmuſik, von der allein, als der einzig unabhängigen und darum einzig wahren Muſik, bei dem Erforſchen des Weſens dieſer Kunſt überhaupt die Rede ſein könne.

Wie irrig und wie oberflächlich dieſer Gedanke und jene Meinung ſei, hätten ſelbſt die oberflächlichſten Nachdenker und Nachforſcher, wenn ſie ſich nur mit der einſeitigen Vorliebe für die Inſtrumentalmuſik nicht den Ausgangspunct hätten verrücken wollen, leicht inne werden müſſen. Denn von keinem Theile der Muſik iſt ſo einfach zu ſagen, was er nachahme, als gerade von jener Art Inſtrumentalmuſik, die — erſt in der neueſten und letzten Epoche der Tonkunſt — mit dem

Anſpruch einer ſelbſtändigen Kunſtbedeutung auftrat. Sie iſt in ihrem Entſtehen, um es platt zu ſagen, eine platte Nachahmung der geſungenen Muſik. So hat Diderot den Neffen Rameau's ſagen laſſen; ſo ſagte Beattie, ſo Mattheſon, ſo jeder muſikaliſche Denker des vorigen Jahrhunderts, der auf den Gegenſtand zu reden kam. Und kein Satz kann durch alle Thatſachen der Muſikgeſchichte ſo unbeſtreitbar feſtgeſtellt werden wie dieſer. Dieß wird unten ausführlicher nachzuweiſen ſein.

Ariſtoteles wird alſo ſeinen guten Grund gehabt haben, als er unter allen Künſten auch die Muſik, und unter den verſchiedenen Zweigen der Muſik ausdrücklich auch „den meiſten Theil der Inſtrumentalmuſik“ zu den nachahmenden Künſten zählte. Der Theil, den er ausnahm, konnte nichts anderes ſein als die zum Lehren und Lernen beſtimmte Spielmuſik. Auch dieſen Theil hätte er nicht auszunehmen brauchen. Denn er wird damals, nicht anders als heute, meiſtentheils nur aus zuſammengewürfelten und durcheinander geſchüttelten, mehr noch platt entlehnten als platt nachgeahmten Tonſtücken beſtanden haben.

So iſt man von vorn herein geneigt, den Ariſtoteliſchen Satz auch für die Tonkunſt, wie für jede andere Kunſt, als bewieſen zu erachten. In der That iſt er für die Muſik viel unwiderſprechlicher beweisbar, als für die meiſten anderen Künſte.

Es iſt ſehr ſchwer zu ſagen, was die Baukunſt eigentlich nachahme. Es iſt ſehr wenig damit geſagt, wenn man der Malerei und Bildhauerkunſt die Geſtalt zum Gegenſtande ihrer Nachahmung giebt. Der Dichtung hat Leſſing die Nachahmung von Handlungen zur Aufgabe geſtellt, und vielleicht iſt dieſer Satz außer von dem Einen Göthe von keinem Poeten weiter beiſtimmend begriffen worden. Nichts dagegen iſt leichter zu ſagen, als was die Muſik zu ihrem Vorbilde in der Natur hat. Es iſt in ſeinem ganzen Umfange in Einem einzigen Worte zu ſagen.

Der Ton iſt der Gegenſtand der Nachbildung für die Tonkunſt.

Man erwartet, ſtatt einer wortreichen Phraſe wie ſie in der

muſikaliſchen Äſthetik üblich ſind, eine einſilbige Phraſe zu hören? Möchte nur dieß mistrauiſche Vorurtheil den Leſer beſtimmen, der folgenden Auseinanderſetzung mit um ſo geſchärfterer Aufmerkſamkeit zu folgen.

Die Urſprünge des Geſanges.

Nachahmung von Lauten der unbeſeelten Natur.

Unzähligemale hat ſich der (bereits ausgebildeten) Tonkunſt zur Nachahmung ſchon das bloße Schall- und Lautweſen in der todten unbeſeelten Natur entgegenbieten müſſen, die, ſobald ſie in ihren, feindlich getrennten oder friedlich ſich begegnenden, Elementen bewegt und belebt wird, die Art ihrer Erregung dem menſchlichen Ohre durch die Art ihres Schalles kund gibt. Das Toſen des Erdbebens und der Sturz der Lawine, das Brauſen des Meeres, das Rauſchen des Stromes, das Plätſchern des Baches, das Murmeln der Quelle, das Sauſen und Heulen des Sturmes, das Rollen und Krachen des Donners, das Flüſtern und Säuſeln des Windes, das Sprühen, Kniſtern und Praſſeln der Flammen, dieſe ganze Stufenleiter vielartiger Schallbilder birgt natürliche Keime der Muſik in ſich, die nur einer Hand bedürfen, welche die ungleichartigen und regelloſen Laute und Geräuſche kunſtreich umbildend in Klänge und Töne von geregelten Schwingungen zu zähmen weiß. Wir ſehen aber von dieſen Naturbildern der Tonkunſt an dieſer Stelle noch ab, wo es uns gilt, ein Tonreich aufzufinden, in dem der urſprüngliche, noch kunſtloſe Menſch einen urſprünglichen und unmittelbaren Antrieb zu Nachbildungen von Tönen erhalten konnte, die eine kunſthafte Anlage in ſich trugen. Solch ein Antrieb war in jenen Erſchütterungen der feſten, flüſſigen und luftigen Elemente, die theils durch begleitende Geſichtsreize anziehend und Luſt erregend, theils durch ihre unnahbare Gewaltigkeit ſchreckhaft und Unluſt erregend wirken, unſtreitig gelegen, aber ſchwerlich für den urſprünglichen Menſchen aus der erſten Hand der Natur. Bis die heftigen jener Bewegungen den

Menſchen nicht mehr in Furcht und Grauen gefangen hielten, bis die ſanften nur überhaupt einen Reiz auf ſein Wohlgefühl ausüben konnten, bis beide auf ſo ſympathiſche und zugleich ſchon von der Naturgewalt befreite Seelen ſtießen, die, zwiſchen den Tonweiſen der äußeren Natur und den Ausdrucksarten der inneren menſchlichen Welt ein verknüpfendes Band empfindend, ſie gegenſeitig zu übertragen und die Sprache der Natur ihren eigenen Gefühlen, das eigene Gefühl den Bewegungen der Natur zu leihen verſtanden, dazu gehörte ſchon eine fortgeſchrittene Ausbildung des menſchlichen Gemüthes und der einbildſamen Kräfte des Geiſtes. Ja bis man nur jene Naturelemente ſelber zu der kunſtloſeſten Kunſt benutzen lernte und den Lufthauch zum Muſiker auf der Windharfe machte, mußte man ſchon zu der techniſchen Ausbildung von Tonwerkzeugen vorgerückt ſein, mußte man bereits gelernt haben, die natürlichen Töne elaſtiſcher Körper künſtleriſch zu verwerthen und in Rohr, Holz und Horn die zerſtiebende Luft zu bannen, um ſie zur Erzeugung muſikaliſcher Töne zu bändigen.

Nachahmung von Tönen der beſeelten Natur.

Die unorganiſche Natur hat nur der urſprünglichſten der bildenden Künſte, der Baukunſt, unmittelbare Vorbilder zur Nachahmung in ihren ruhenden ſtummen Formen gegeben; die urſprünglichſte der redenden Künſte hat die ihrigen aus der beſeelten Schöpfung erhalten. Erſt mit der Stimme eines organiſchen Geſchöpfes, ſagt Ariſtoteles, tritt ein Ton von beſeeltem ein, ein Ton, der eine Meinung und Bedeutung hat: nur ſolche Töne, als die angemeſſenen lautbaren Ausdrücke der Erregungen eines inneren ſeeliſchen Lebens, haben eine Anlage zu künſtleriſchem Anbau; daher auch jene Stimmen der elementaren Natur dieſe Anlage erſt erhalten, wenn ihnen der Menſch aus ſeinem Innern eine ſolche Bedeutung geliehen hat. Noch in der niederen Thierwelt entbehren für uns alle Laute, die nicht, wie bei den Wirbelthieren, von eigentlichen (durch einen Kehlkopf mit ſeinen Hülfsapparaten gebildeten) Stimmen ausgehen, einer ſolchen Bedeutung und Meinung. Selbſt bei den wilden oder roheren Säugethieren und Vögeln iſt das Grunzen und Knurren, das Brummen und Brüllen, das

Schnauben und Heulen, das Zwitſchern und Schnattern, das Kollern und Balzen, das Krähen und Gackern eine ſtumpfe, ſo ausdrucksarme wie häßliche Sprache: eine Katzenmuſik der Inbegriff aller miſstönenden Abſcheulichkeit. Bei den vollkommeneren, den Menſchen näheren Vierfüßlern dagegen findet ſich eine reich angelegte Tonleiter von höchſt bezeichnenden Empfindungslauten, die nicht allein den Geſchöpfen ihrer Gattung, die auch anderen Thieren verſtändlich ſind; und wenn ſchon bei den roheren Thieren die Sprache ihrer lebhafteren gegenſätzlichen Erregungen feindlicher Wuth oder freundlicher Zuthunlichkeit für alle ähnlich gearteten Weſen gleich erkennbar iſt, ſo ſind bei Hunden und Affen die feinſten Spielarten der Empfindung, Freude und Unmuth, Drohung und Bitte, Schmeichelei und Zorn, Scherz und Bosheit, Muth und Furcht, Übermuth und Prahlerei in den Lauten wie in den begleitenden mimiſchen Bewegungen von einer nicht misverſtehbaren, in ſich natürlichen Wahrheit des Ausdrucks. Bei den Singvögeln tritt zu dieſer Wahrheit auch die Schönheit des Ausdrucks hinzu. Zeugt bei allen Vögeln ihre hohe Temperatur, die ausdauernde Kraft ihres Fluges und die Vollkommenheit ihrer Athmungsorgane, bei Vielen der ſcharf entwickelte Geſichts- und Gehörſinn und die mit der Begabung der edelſten Säugethiere wetteifernde Intelligenz von einem erhöhten Lebensprozeſſe, einem leichteren wohligen Daſein, ſo ſteigert ſich dieß noch bei den Singvögeln in der Blüte ihrer Jahresexiſtenz zu einem Luſtgefühl hochzeitlicher Stimmung, deſſen Ausdruck in dem anmuthreichen Geſang ihrer klangvollen Kehlen weit über die Sprache der rohen Bedürfniſſe und Begehrungen der übrigen Thierwelt hinausreicht. Wenn zwar dieß Wonnegefühl, gleich der Luſt aller anderen Thiere, nur in ſinnlichem Behagen wurzelt, der Geſang, der ihm Ausdruck gibt, hat doch keinen anderen ſinnlichen Zweck weiter; und er deutet durch die bloße Stärke ſeiner Empfindungskraft eine Art Kunſt-Trieb an, in einem andern wörtlicheren Sinne, als in dem wir das Wort auf den Inſtinct der Thiere anzuwenden pflegen. Nirgends war daher der Menſch unmittelbarer als hier auf ſeinen eigenen Kunſttrieb, eines der

ſchönſten Vorrechte ſeiner Geiſtesbildung, hingewieſen. In den Naturtönen des Vogelgeſangs war für die erſten Menſchen, in denen ſich eine erſte deutliche Empfindung losrang, das ganz fertige Vorbild zu eigenen Tonkünſten gelegen. Und kein pragmatiſtiſcher Satz geſchichtlicher Vermuthung wird gerechtfertigter ſein, als der bei Lucrez ſchon ausgeſprochene: daß die Nachahmung der Vogelſtimme die erſte und älteſte Kunſtübung des Menſchen war; der nur einfach zu verſuchen hatte, wie weit er mit ſeinen Kehlmitteln, in dem Zungenwerk ſeines Stimmorgans, wetteifern könne mit den chromatiſchen Künſten dieſer Naturſänger, die (anders als die Säugethiere) ihre Stimmen in einem, nur ihnen eigenen, unteren Kehlkopfe bilden. Unerreichbar in der Beweglichkeit des Stimmorgans war im übrigen der Geſang dieſer Lehrmeiſter leicht zu überbieten. Melodiearm, unrhythmiſch und harmonielos beruht er ganz auf einem angebornen, einförmigen und bis auf wenige Modulationen unwandelbaren, der Vervollkommnung unfähigen Inſtinct. Man hat neuerdings, nach dem Vorgang des alten Kircher, die Melodien der Vogelarten von den zwei Tönen des Kukuks an bis zu den bunteſten Intervallen der künſtlichſten Sänger genauer beſtimmt und hat ihren Umfang nur auf wenige, aber in ſich ſehr abgeſtufte Töne beſchränkt gefunden. Ihre Fähigkeit, gegliederte Melodien einzulernen, reicht nur bis zu gewiſſen enge gezogenen Grenzen. Eine ſeltſame Fügung iſt es geweſen, daß der Welt die kunſtreichſten der Singvögel erſt zur Zeit der kunſtreicheren Ausbildung der menſchlichen Muſik, erſt ſeit der Entdeckung von Amerika bekannt geworden ſind, wo man eine ganze Naturakademie von Vogelkünſtlern aufgefunden hat. Dort haben deutſche Reiſende in Braſilien einen Schulmeiſter gehört, der regelmäßig und fehlerlos die Tonleiter von h bis a ſingt; dort kennen die Andenbewohner in dem Cilgero und der ihm ſtets geſellten, ſeinen Geſang begleitenden Calandaria ein Paar Duettiſten; dort ſingt die „vierhundertzüngige“ Spottdroſſel in Mexico im Gefolge ihrer eigenen Melodie die Tonweiſen vieler anderer Vögel in zierlichen Verſchönerungen nach, mit ausgebreiteten Flügeln in den ſeltſamſten

Bewegungen, wie im eitlen Wohlgefallen an ſich ſelber, ſich wiegend und wendend, ſteigend und ſinkend mit dem Heben und Fallen der Töne, der Virtuoſeſte aller dieſer Virtuoſen. Techniſch verſtanden hätte übrigens dieſer reichere Vogelgeſang der neuen, hat der einfachere Vogelgeſang der alten Welt dem Menſchen nur äußerliche ferne Anſtöße zu einer ausbildſamen Tonkunſt geben können; ſinnig verſtanden war dagegen in dem einfachſten ſchon ein Abgrund zu nachſinnender Vertiefung gelegen. Sinnig verſtanden haben Nachtigall und Lerche allein, wie lebendige Urbilder der zwei gegenſätzlichſten Gemüthsſtimmungen, in ihrem Geſange, die eine wie aufgelöſt in ihren nächtlichen Trauertönen, die andere wie emporgeriſſen von ihren hellen jubelnden Morgengrüßen, den beiden Grundformen alles Empfindungsweſens, der Fröhlichkeit und der Schwermuth, einen Naturausdruck gegeben, deſſen Zauber viele menſchliche Kunſt überragt. Sie waren von Gott beſtellte Sangmeiſter, wie Luther die Nachtigall nannte, für die erſten menſchlichen Sänger; und die größten Tonmeiſter zur Zeit der höchſten Kunſtvollendung haben ſich im Wetteifer mit ihren Modulationen gefallen.

Urſache der Annäherung des menſchlichen und thieriſchen Weſens im Bereiche der Empfindungen.

Es wird unſerer Unterſuchung zu Statten kommen, wenn wir im Vorübergehen darauf aufmerkſam machen, wo der eigentliche Grund gelegen iſt der auffallenden Annäherung des thieriſchen und menſchlichen Weſens in der Berührung des menſchlichen und thieriſchen Geſangs. Es könnte den Schein haben, als läge in dieſer Einen Beziehung der geflügelten Luftbewohner zu dem vernunftbegabten Menſchen ein Sprung vor in den Ordnungen der Natur; aber es iſt nur ein Schein. Die Thierwelt iſt in dem Zuſtande der Selbſtempfindung in einem wohligen Augenblick ihres Daſeins auf ihrer höchſten Höhe, wo ſie dem Menſchen natürlicherweiſe am nächſten rückt. Ihr ganzes Treiben fließt aus dem Triebe der Ernährung und Erhaltung. Darauf zielen alle die wunderbar-zweckmäßigen inſtinctiven Verrichtungen der Thiere ab, die Wirkungen eines unbewußten Seelenlebens, die eine ſchwer beſtimmbare Mitte zwiſchen phyſiologiſchem Mechanismus und

pſychiſcher Willkür halten, die nicht Handlungen ſind, ſondern in der Organiſation bedingte und durch ſie benöthigte, daher der Gattung gleichmäßig gemeinſame Bewegungen, obgleich ſie dann doch wieder in veränderten Verhältniſſen auch zweckmäßig verändert und angepaßt und ſo, wie neue Kenntniſſe aus neuen Erfahrungen, der Gattung vererbt werden. Trotz dieſen verſtandähnlichen Fähigkeiten der Thiere aber erzeugt die ſtets wiederkehrende Erregung des Bedürfniſſes bei ihnen auch nicht Eine Bewegung nur eines fortſchreitenden Triebes, weder eine Steigerung des Bedürfniſſes noch eine zunehmende Sorgfältigkeit in ſeiner Befriedigung. Der höchſte Punct des thieriſchen Daſeins iſt vielmehr nach geſtilltem Bedürfniß, wenn die Strebungen der entbehrenden, die Widerſtrebungen der bedrohten Exiſtenz zur Ruhe gebracht ſind, die Empfindung dieſes Wohlſeins, das Luſtgefühl des behaglichen Augenblicks. Die Thiere haben ſchwerlich ein Bewußtſein ihrer Exiſtenz, wohl aber ein Gefühl derſelben. Vielfach mit den ſchärfſten Sinnen begabt, ſind ſie nothwendig durch alles, was ihr Daſein anſpricht und was ihm widerſpricht, durch Schädliches und Zuträgliches, aufs ſchärfſte erregt, für angenehme und unangenehme Empfindungen äußerſt empfänglich; einſichts- und willenlos wie ſie ſind, werden ſie von dieſen ſinnlichen Eindrücken, den Gefühlen der Luſt und Unluſt, ganz ausgefüllt und von ihnen allein beherrſcht; ihr Seelenleben iſt in dieſer Sphäre völlig beſchloſſen. Ihr Bewußtſein über ihre liebſten, den Naturtrieb am höchſten befriedigenden Thätigkeiten äußert ſich nur in dieſen Empfindungen: der jauchzende Jagdhund, das ſtolzirende Roß, wenn ſie mit friſchen Kräften zu Jagd und Ritt geführt werden, geben nur in ihnen ihren ſeeliſchen Antheil an ihrem Werke kund und enden, wenn mit der Kraft auch der Quell ihrer Luſt erſchöpft iſt, in der Unluſt der Ermüdung. In der Luſt an gewöhnten Bedürfniſſen und deren Stillung, an gewöhnten Verrichtungen und deren begleitenden Folgen, und in der Unluſt an dem Gegentheile, wurzeln auch alle die feineren und feinſten Gefühle der Thiere, ihre Liebe und ihr Haß, Stolz und Demuth, Neid und Eifer-

ſucht, Dankbarkeit und Unzufriedenheit, Schmeichelei und Groll, ihr Mitgefühl für Leidende, ſelbſt die Spuren von Verlegenheit, Scham, Reue und Gewiſſen, die ſie verrathen können. Es iſt aber das Vorrecht nur der vollkommenſten Thiere, dieſe feineren Empfindungen zu beſitzen und vollends ihnen einen wärmeren Ausdruck zu geben. Bei ihnen aber ſind dann die Laute und Geberden, in denen ſie ihre Seelenzuſtände bezeichnen, immer der Empfindung genau entſprechend, daher immer ſprechend, von einer naturgemäßen und ungekünſtelten Wahrheit: ihre Äußerungen eines allgemeinen Wohlgefühls, ihre Töne der Lockung, der Warnung, der Trauer, des Zorns, der Spielfreude, der Liebesluſt ſind nie unangemeſſen, nie widerſprechend, daher auch nie misdeutbar. Auch nicht für den Menſchen misdeutbar. Denn Menſch und Thier verſtehen ſich in ihren Empfindungslauten: ſelbſt für wilde Thiere haben die Drohtöne des Menſchen eine einſchreckende, und ſeine Schmeicheltöne oft eine wie bezaubernde Kraft. Das Empfindungsleben iſt bei Menſch und Thier ſeiner Art nach gleich, nur nach Umfang und Innerlichkeit, nach Klarheit und Bewußtheit verſchieden. Von den drei Hauptfunctionen des Lebens, von welchen die Ernährung Menſchen, Thieren und Pflanzen gemeinſam, der Pflanze aber ausſchließlich zukommt, nannte Ariſtoteles die Empfindung diejenige, die das Thier vor der Pflanze voraus und mit dem Menſchen gemein hat, deſſen alleiniges Vorrecht dann das Denken iſt. In dieſer einfachen Anſchauung liegen die Erklärungsgründe, warum ſich der Menſch in dem Bereiche der Empfindung auf eine Strecke ſo nahe mit dem Thiere berührt, und warum er ſich ſo bald auf ſo viel weitere Strecken von ihm entfernt. Das Reich der Empfindung, für das Thier eine Mark die ſeine inneren Vermögen eingrenzt, iſt für den Menſchen nur eine Übergangsgrenze.

Fortſchritt der Menſchheit zu Vernunft und Sprache.

Man mag ſich einen urſprünglichen Zuſtand der Menſchheit denken, wo ſie, wie das Kind im erſten Lebensjahre, in ſinnlicher Empfindung ganz aufging gleich der Thierwelt; wo wie bei dieſer alle Äußerung des Seelenlebens nur in Gefühlslauten, in den unarticulirten

Tönen der Empfindung beſtand, die ein unwillkürlicher Naturdrang erpreßt um eine Störung in dem Gleichgewichte der Exiſtenz wieder auszugleichen: einer Art Weltſprache, die wie die Zeichenſprache der Geberden mehr als Einer Gattung lebender Weſen, Thieren, Barbaren und gebildeten Menſchen gleich verſtändlich iſt. In dieſem Zuſtande konnte der Menſch zu einer inſtinctiven Nachahmung thieriſcher Laute gelangen, die zu ihm ſprachen, auch ſolcher, die wie der Vogelgeſang ſeinem eigentlichen Stimmorgane nicht natürlich waren, die ihn aber dergeſtalt anſprachen und anzogen, daß ſie ihn ſogar zur Auffindung und Verwendung eines zweiten Tonwerkzeuges, dem Pfeifen mit Lippen und Mundhöhle, anleiten mochten. Immerhin konnte in dieſem Zuſtande nur von Natur die Rede ſein und nicht von Kunſt; die muſikaliſchen Anklänge, ja Vollklänge, die auf der Fährte der Naturrufe der Empfindung zu erreichen lagen, mußten überall gekreuzt ſein von den muſikwidrigſten, miſstönigſten Schreien ſei es der rohen Luſt, ſei es des wilden Schmerzes. Bis die griechiſche Komödie Nachtigallgeſang und Froſchgequak in künſtleriſcher Abſicht nachahmte und die Tragödie wortloſe Weherufe in melodiſche Modulationen faßte, mußte, wie bei der erſten künſtleriſchen Nachahmung der Schalle in der elementaren Natur, ſchon eine ſehr verfeinerte Kunſtbildung eingetreten ſein. Bis aber auch nur in jener älteſten urſprünglichſten Menſchheit der Gedanke auftauchen konnte, auf die natürlichen Empfindungslaute in abſichtlicher Nachahmung einen erſten Kunſttrieb zu richten, dazu gehörte, daß der Menſch die große Grenzlinie, die ihn von dem Thiere ſcheidet, bereits überſchritten, daß er ſich von der Außenwelt gegenſtändlich ganz anders als das Thier zu trennen gelernt hatte, daß ſein inneres Weſen aus dem bloßen Stande des Erleidens, wo es von den Dingen empfindend ergriffen iſt, zu einem ſchaffenden übergegangen war, wo es die Dinge denkend ergreift. Der Menſch war nicht beſtimmt, wie das Thier, die äußere Welt in die bloße Beziehung auf ſein ſinnliches Daſein ſetzend bei der einzelnen Erfahrung mit dem Reflexe ſeines Gefühles ſtehen zu bleiben, nicht blos ſeine Empfindungen und Vorſtellungen (wie

auch das Thier vermag) zu bewahren, zu erinnern und zu geſellen, ſondern im Feſthalten, Vergleichen und Aufeinanderwirken derſelben die Maſſe der Erfahrungen denkend zu ſammlen und zu ordnen, zu gliedern und zu unterſcheiden, in den beſondern Thatſachen ſich abziehend das Allgemeine vorzuſtellen, in den vielerlei Fällen Einerlei Geſetze, in dem Veränderlichen das Beharrliche zu erkennen, Gedankenbilder zu entwerfen, Begriffe zu bilden, durch die er ſich der maſſigen Schöpfung zu bemächtigen vermöchte. Das Abbild dieſer ordnenden Geiſtesthätigkeit in der Lautwelt iſt die gegliederte Sprache, der Ausdruck dieſer Sonderung iſt die Benennung, die Verkörperung des Begriffes iſt das Wort. Von dem Augenblick an, da der geiſtige Inſtinct des Menſchen, den großen Act ſeiner Abtrennung vom Thiere vollziehend, in Einem und demſelben Moment das Licht ſeiner Vernunft entfachte und mit den vielbeweglichen Theilen ſeines Stimmapparates neben den rohen thieriſchen Schreien, neben den muſikhaltigen Gefühlstönen die verſchiedenen Laute und Geräuſche, Vocale und Conſonanten, bilden lernte, aus deren Verbindungen der Körper der Sprache erwuchs, erhielten die Stimm- und Gehörorgane des Menſchen in dem Geſchäfte des tauſendfältigen Austauſches der geiſtigen Beſitze und Erwerbe der Individuen einen unendlich viel höheren Beruf, als die Vernehmung und Mittheilung bloßer Empfindungslaute; ſie wurden zu tauſendfältigen Quellen immer neuer Anknüpfungen mit der äußern Welt; die Alleinherrſchaft der Empfindung hörte auf, ſobald ihr erſter Verkehr mit dem erwachenden Geiſte begann. In ihren endloſen Wechſelwirkungen mit erweiterten und vervielfachten Wahrnehmungen, Vorſtellungen, Einbildungen, Gedanken, Begehrungen und Beſtrebungen mußte ſich die Empfindung ſelbſt zwar unendlich erweitern, vermiſchen, verfeinern, vergeiſtigen, unter der Vermehrung der Reize in jeder Weiſe wachſen; aber ſie wurde dann auch von allen dieſen geiſtigen Elementen *durchwachſen*, und mußte in die Gefahr gerathen, *überwachſen* zu werden. In den lautbaren Äußerungen der älteſten Menſchheit ſchon mußte, ſobald ſie ſprachkundig ward, der einſt iſolirte Natur-

laut der Empfindung durch die bloße Natur des ſcharfgeſchnittenen, in ſeiner Zeitdauer knapp bemeſſenen Wortes in ſich abgeſchwächt, verkürzt, verkümmert werden, ſo wie in dem Stande der höchſten Ausbildung Kopf und Verſtand, wo ſie ſich Raum ſchaffen, Herz und Gemüth ſtets beeinträchtigen, Gedanke und Rede der unbegrenzten Empfindung eine Schranke ziehen werden. Das Gefühl, das geſchwätzig zu reden gelernt, iſt auf dem Wege ſich ſelber *auszureden*, *zu Ende* zu reden; iſt auf dem Wege ſich ſelbſt *ſich auszureden*, ſich vernünſtelnd zu beſchwichtigen und *niederzureden*.

Der Ton in der Sprache.

Wenn wir in den Naturlauten der Elemente nichtsmeinende Töne gefunden haben, denen die menſchliche Einbildungskraft erſt eine Meinung unterſchieben mußte, um ihnen einen muſikaliſchen Gehalt abzugewinnen; wenn wir in der Thierwelt und der urſprünglichſten Menſchheit unarticulirte, aber deutlich bezeichnende Empfindungslaute entdeckten, von einer muſikaliſchen Anlage in ſich, die auch in dem Geſange der Vögel ſchon einen Ausdruck erhielt der ſelbſt den rohen Naturmenſchen zu unwillkürlicher Nachahmung reizen konnte, bevor er noch zu einer eigentlichen Abſicht kunſthafter Nachahmung befähigt geweſen wäre, — wo werden wir nun in der vorgeſchrittenen, zu vernünftigem Denken vorgebildeten, ſprachkundigen Menſchheit die Vorbilder der muſikaliſchen Nachahmung und Kunſtverwerthung zu erforſchen haben? Der allein würdige Vorwurf aller Kunſt iſt der Menſch mit allen ſeinen gereiſten Kräften: in ihm alſo und in ſeinem lautbaren Weſen müſſen die eigentlichen Keime der Tonkunſt ſich vorfinden, in ſeiner articulirten Sprache und Rede, dem Erzeugniß und Werkzeug ſeines denkenden Geiſtes, in der wir doch gerade die muſikhaltigen Empfindungslaute ſo bedroht und bedrängt darſtellen. Sie *wurden* von ihr bedrängt und bedroht. Aber ſie wußten auch der Bedrohung zu begegnen. Sie wußten ſich in dem Schooße ihrer Bedrängerin ſelber eine geſicherte Zufluchtſtätte zu bereiten. Zu dem wunderbar reichen Grundſtock der Sprache ſollte nicht der denkende Verſtand allein die verſchiedenen Capitalien alle beſchaffen. Die Empfindung ſelber

brachte für ſich allein, ſie brachte in Verbindung mit der Einbildungskraft zu dem ſprachlichen Geſammtvermögen einen zwiefachen Schatz hinzu, den ſie denn auch, als ſie ſich — reif und mündig geworden — in der Muſik ein eigenes Kunſtgebäude ſchuf, zu ihrem eigenen ſelbſtändigen Haushalte von der Sprache zurückbegehrte und zurückerhielt. Einen plaſtiſchen Theil der Sprache, die Onomatopöien, die Worte, welche hörbaren und ſichtbaren Eigenſchaften der Dinge in der todten und lebenden Natur nachgeahmt waren, und weiterhin die metaphoriſchen Benennungen abgezogener Begriffe mit greiflichen bildlichen Bezeichnungen, ſchoſſen Empfindung und Phantaſie in einem productiven Zuſammenwirken gemeinſchaftlich ein. Einen weit urſprünglicheren, ganz gegenſätzlichen, den unplaſtiſchſten, ätheriſchſten Theil der Sprache aber lieferte die Empfindung für ſich allein. Einen Reſt von jenen ihr ganz eigenen unarticulirten Lauten, die Interjectionen ohne begrifflichen Sinn, ordnete ſie unter die articulirten Worte der Sprache ein. Dieß aber iſt ein verſchwindender Theil ihres Einſchuſſes, deſſen große Hauptmaſſe der Ton bildet, den ſie in den ſchallenden, klingenden Theil der Worte, die Vocale, einzuniſten verſtand. Dieß iſt der Ton κατ' ἐξοχήν, den wir den eigentlichen Gegenſtand der muſikaliſchen Nachahmung nannten: die Betonung, der Accent in den Worten der Sprache, in dem allein wir unſern Gefühlen einen lautbaren Ausdruck zu geben vermögen.

Die Betonung Mutter der Muſik.

Die muſikaliſchen Denker des 17. und 18. Jahrhunderts, die Doni, Kircher, Voſſius, Rouſſeau, waren alle einig, die Muſik aus der Natur des Accents erſtehen zu ſehen, ihren Ausdruck aus der Betonung herzuleiten, die aus der Kraft der Empfindung ſtammt; der Pater Merſenne nannte die Worte die Sprache des Geiſtes, die Accente die Sprache des Gefühls, von der ſchon Er bemerkte, daß ſie der Menſch auf eine gewiſſe Strecke mit dem Thiere gemein habe. Dieſe Anſicht von dem Urſprung und Keime der Tonkunſt war alt überliefert. Im Alterthum findet ſich der Spruch: der Accent iſt die Pflanzſchule der Tonkunſt. Das Mittelalter ſpitzte ihn noch ſchärfer

zu: die Betonung iſt die Mutter der Muſik; accentus mater musices. Die ganze muſikaliſche Äſthetik iſt in den drei Worten. Sie iſt ſogar in den gebildetſten Sprachen der alten und neuen Welt in blos Einem ſinnſchweren Worte enthalten. Bei Griechen und Deutſchen bezeichnet das Wort Ton (vom Sanskrit tan = τανύειν = τείνειν = dehnen) zugleich mit der Betonung in der Sprache das eigentliche Bereich der Tonkunſt, das ganze Material, in dem ſie arbeitet, von dem ſie in unſerer Sprache benannt iſt. Noch deutlicher und greiflicher bezeichnet der „Accent“ bei den Römern (ab accinendo), die Proſodie bei den Griechen (ἀπὸ τοῦ προσᾴδειν) das, was in der Sprache ſelbſt zum Geſange (quasi ad cantum, ſagt Sergius) hinüberleitet. In dem ächten Sinne ſeiner Entſtehung und Bildung wendet daher die römiſche Kirche das Wort Accente an auf die Cantillationen, die recitirenden Singweiſen der Hauptſtücke der Liturgie, die nur durch einen Anflug von muſikaliſcher Betonung von Rede zu Geſang gehoben ſind. Im ächten Sinne brauchen auch die romaniſchen Poeten das Wort ſehr häufig für Geſang und Muſik überhaupt. Selbſt in Deutſchland nimmt man wohl das Fremdwort in ſeinem urſprünglichſten Sinne zur Bezeichnung des ſingenden Tonfalls am Schluß der geſprochenen Redeſätze, der von Volk zu Volk, und innerhalb der Völker landſchaftlich ſo eigenthümlich unterſchieden iſt.

Von dieſer letzteren Anwendung des Wortes abgeſehen, unterſcheidet man in der Sprache dreierlei Arten des Accents aus dreierlei verſchiedenen Urſachen der Veränderung der Stimme: den grammatiſchen oder Silbenaccent, der in unſeren germaniſchen Sprachen weſentlich Betonung der Stamm- und Wurzelſilbe des Wortes iſt; den rhetoriſchen, logiſchen, ſyntaktiſchen, Wort- oder Satzaccent, den Accent des emphatiſchen Nachdrucks, der in der zuſammenhängenden Rede auf den wichtigſten Worten und Begriffen liegt; und den (im Vergleich zu dieſen beiden) unendlich reichen, eine ganze Welt beherrſchenden muſikaliſchen Accent, der allein uns zu beſchäftigen hat, den pathetiſchen oder Empfindungsaccent, der durch die feinſten Beugungen der Stimme

Verſchiedene Arten der Betonung. Der Empfindungsaccent.

den Gefühlen des Redenden eine beſondere Sprache verleiht. Den Silbenaccent bezeichnet die griechiſche Sprache, und jede andere könnte es thun, in der Schrift mit beſonderen Zeichen; den logiſchen Accent können wir in der Schrift durch Unterſtreichung der Worte, im Druck durch Sperrung ihrer Buchſtaben bemerklich machen; die Empfindungsaccente ſind ohne Bezeichnung in der Sprachſchrift, die für die Empfindung ſtarres Eis iſt, ſo lange der beſeelende Ton ſie nicht ſchmilzt, der in ihr nicht gehört oder geleſen, ſondern nur empfunden, empfindend errathen werden kann. Wollte man die Empfindungsaccente in der Schrift bezeichnen, ſo könnte dieß nur durch Noten geſchehen: dieß deutet ſelbſt ganz äußerlich den Punct handgreiflich an, wo die Sprache in Geſang, in Muſik übergeht. In den beiden erſten Arten des Accents behauptet die Sprache, ſelbſt wo ſie ſchon zu Geſang geworden iſt, allezeit ihr volles Recht und bindet auch den Geſang an ihre Regeln und Geſetze; die Pflege des dritten, des Empfindungsaccents, wird der Sprache durch den Geſang — bei ſeinen erſten kunſtloſeſten Verſuchen ſchon — entriſſen, deſſen eigenen Geſetzen und Regeln die Sprache ſich dann ihrerſeits zu unterwerfen hat. An den Silbenaccent bindet ſich die Dichtkunſt der germaniſchen Idiome (die nicht wie die alten Sprachen in der Quantität ein zweites Silbengeſetz beſitzen und nicht wie die romaniſchen gegen die Silbenwerthe gleichgültig ſind) durch die Metrik. Der logiſche, rhetoriſche Accent iſt in der Redekunſt in ihrem weiteſten Begriffe heimiſch. Den Empfindungsaccent nimmt ſich die Tonkunſt, durch das einfache Mittel ihn für ſich als Selbſtzweck zu behandeln, zum Materiale einer bewundernswürdigen zweiten Sprache nicht des Verſtandes und der Begriffe, ſondern des Gemüths und der Gefühle.

Zu dieſer zweiten Sprache leitete die Natur der Empfindung vor aller Exiſtenz einer Ton- und Geſangkunſt ſchon innerhalb der Begriffsſprache durch die ihr eigenthümlichen Betonungen hin. Der logiſche Accent macht die näheren oder entfernteren Beziehungen und Verbindungen der Sätze und Gedanken untereinander vor- oder zurücktreten;

er ſchattirt und verändert mit ſeinem Gewicht die Urtheile ſelbſt in den kleinſten Sätzchen (wie in jenem Schiller'ſchen: Es kann nicht *ſein*, kann *nicht* ſein, *kann* nicht ſein); ihm gilt es nur um Nachdruck und Schwere; daher er den Lauf der gewöhnlichen Rede nur wenig aufhält, die gemeinhin eilt, um die Kette der Gedanken Urtheile und Schlüſſe faßlich und überſchaulich zu machen. Wogegen der pathetiſche Accent der Empfindung (die ſich im Verweilen und im ſchwelgenden Verweilen in ſich ſelber gefällt) der trockenen klangloſen Verſtandesſprache überall eine neue andere Sprache an- und unterzuſchieben arbeitet, indem er die Vocallaute der von der Empfindung bevorzugten Worte über die Natur der gewöhnlichen Rede bald hebt bald ſenkt, verſtärkt oder ſchwächt, verkürzt oder dehnt, ſpannt oder erſchlafft, verdumpft oder erhellt, um das was geredet wird nicht allein verſtehen, ſondern auch fühlen zu machen. So oft auf den Anſtoß eines lebhaften äußeren Eindruckes im Gemüthe die feineren Nervenſchwingungen und Erhebungen des Inneren in der Rede lautbar werden wollen, ſo gibt ihnen die Empfindung nicht das zähe Material des engbegrenzten Wortes, ſondern das elaſtiſch ſchwingende des unbeſchränkt biegſamen Tones zum Reſonanzboden. Jeder bloße Vocal, dem ſie mit ihrem Accente ſich anheftet, wird durch ihn, wie jedes begriffloſe Ausrufungswort, ein Echo für die mannichfaltigſten Erregungen der Seele, für eine endloſe Reihe von Übergängen aus dem tiefſten Tone der Unluſt bis zu dem höchſten der Luſt. Hoch und gedehnt wird das I ein Ausdruck der leichten Verwunderung, kurz und tief ſpricht es eine unwillige Abweiſung aus. Kurz und klar abgeſtoßen in der Höhe iſt A eine freudige Überraſchung über eine angenehme Neuigkeit; kurz und trocken in der Tiefe eine unmuthige Abmahnung; voll, hell und gedehnt ein Ausruf der Bewunderung. Das O zur Interjection geworden, empfängt wie Ah und Ach von dem Empfindungsaccente jeden Ausdruck der Freude wie des Schmerzes; alle drei können verwunderte Fragen ausdrücken, wirkungsſichere Einwürfe ankündigen, misbilligende Vorwürfe und freudige Einſtimmung ausſprechen, Entzücken und Schauder, Abſcheu

und Wohlwollen, Bitten und Verbitten, Bewunderung, Verwunderung und Verhöhnung, gekränkte und befriedigte Eitelkeit, Beſcheidenheit und Stolz. Dieſelben willkürlichen Abſtufungen legt die Empfindung mit ihren Accenten in jedes Begriffswort, das an ſich für ſie nur eine leere Hülſe iſt, in die ſie die Kerne tauſendfältiger Ausdrücke birgt. Ja und Nein ſind, geſchrieben oder mit dem logiſchen Accent ausgeſprochen, nichts als Bejahung oder Verneinung, Behauptung oder Ableugnung, Willfahrung oder Weigerung; mit dem Empfindungsaccente können ſie die begleitenden Gefühle der Zufriedenheit oder des Verdruſſes, Trotz oder Verſchämtheit, Wuth oder Fröhlichkeit, Sanftmuth oder Zorn, Befehl oder Bitte, Nachgiebigkeit oder Strenge, Ungeduld oder Gelaſſenheit ausdrücken. Mit der Tonerhebung geſprochen, die der Frage eigenthümlich iſt, kann die Antwort Ja zur Frage werden, und fragend kann es Überraſchung, Erſtaunen, Befürchtung, Bedenken, Bitte, Unglauben, Zweifel und alles Mögliche bezeichnen. Man kann dem Ton nach Dank ſagen ablehnend und annehmend, läſſig, oberflächlich, leichtſinnig, oder innig, demüthig, andächtig; man kann das Wort mit Verachtung und mit Hohn betonen. In dieſer endlos geſchäftigen Thätigkeit durchbricht der Empfindungsaccent, der ſich ſchon in der bloßen Eile und Weile ſeines Tempo's dem Sinne und Willen des Begriffes und Wortes nirgends fügen will, die gewöhnliche Rede mit unaufhörlichen Anklängen an Geſang und Muſik, mit beſtändigen Anſätzen zur Bildung einer neuen Sprache. Einer Sprache, die das Wort dem Gedanken zu ſeinem Werkzeuge überläßt, den Ton aber als das Werkzeug der Empfindung zu eigener ſelbſtändiger Ausbildung an ſich nimmt; und die, ſobald ſie ſich nach eigenen techniſchen Geſetzen einen eigenen Bau errichtet, auch der Form nach ſo ſelbſtändig wie dem Begriff und Weſen nach, *ungeſchieden* aber *unterſchieden* von der Redeſprache, in und neben und über ihr ſich zu eigener Schönheit entfaltet.

Die Muſik in der Sprache.

Es giebt demnach in Kraft des Empfindungsaccentes einen Geſang, eine Muſik ſchon in der geſprochenen Rede; es gibt ſchon inner-

halb der Redekunſt und ihrer Theorie eine Art muſikaliſcher Wiſſenſchaft. Dieſe Sätze, die den Alten, den Ariſtoxenus und Dionyſius von Halikarnaß, geläufig, auch den Muſikgelehrten der mittleren Zeiten nicht fremd waren, ſind uns in neueſter Zeit (von Gardiner, Köhler und Anderen) als eine Neuigkeit wieder gelehrt worden, werden aber auch ſo den Meiſten eine ungehörte, und wenn gehört, eine unerhörte Aufſtellung geblieben ſein. Die Alten rühmten an den Schriften ihrer großen Redner und Hiſtoriker den kunſtloſen Wohlklang, den ungeſungenen, melodielos melodiſchen Geſang. Sie hatten dabei vorzugsweiſe den formalen Vorzug der Eurhythmie in Wort- und Satzfügung im Auge; die neueren in dieſer Richtung thätigen Forſcher fanden den eigentlichen Geſang in der Sprache richtiger in dem Empfindungsaccent, in ihm den Gegenſtand der Nachahmung für die Muſik gelegen. Solche Forſcher machten die ausdrückliche Beobachtung, daß in der gewöhnlichen Geſellſchaft die gefälligſten und natürlichſten Unterredner in Worten zu ſprechen pflegen, die ihren Tönen nach weſentlich aus muſikaliſchen Conſonanzen oder aufgelöſten Diſſonanzen beſtehen; und ſo weiß jeder aus eigner Erfahrung, daß die Natur dem gefühlvollen Menſchen einen köſtlichen Reichthum an weichen Inflexionen verleiht, die der Fühlloſe nicht beſitzt; daß der bloße Klang der Sprache ſinniger Frauen, die aus der Sphäre des Gemüthlebens ſelten weit heraustreten, einen muſikaliſchen Reiz voraus hat vor dem trockenen Tone des Denkers, der in die Sphäre des Gemüthlebens ſelten weit hineintritt. In der äußerſten Entfernung von dieſem muſikaliſchen Anfluge liegt die mechaniſch angelernte Rede des Taubſtummen, der von den vielfachen Empfindungseindrücken des entwickelten Gemüthes ſo gut wie unberührt bleibt, daher auch nicht ausdrucksvolle Töne, ſondern nur tonloſe Laute zu bilden vermag. Sonſt iſt in der übrigen Menſchheit ſelbſt die klangloſeſte Rede, ſelbſt in den accentloſeſten Satzgebilden franzöſiſcher Schnellredner, niemals von einer völlig muſikloſen Eintönigkeit. In der Stimme eines jeden Sprechers iſt ein durchgehender mittlerer Grundton zu bemerken, der ſeinem Organe natürlich iſt, den die kunſt-

reichen Redner und Schauſpieler des Alterthums auch nach der Natur ihrer Vorträge bemaßen und ſich wohl durch eine begleitende Flöte darauf feſt halten ließen; von dieſem Grundtone weicht der Redende zeitweilig immer nach Höhe und Tiefe ab: in deſto größere Entfernung, je gefühlvoller und accentreicher ſeine Rede, in deſto geringere Entfernung, je accentärmer und empfindungsleerer ſie iſt. Ein nüchterner lehrhafter Vortrag, die Zerlegung eines juriſtiſchen Begriffes, der Beweis eines mathematiſchen Satzes, wird durch die logiſche Betonung beherrſcht, die nur um wenige Tonſtufen über und unter den Mittelton ſteigt oder ſinkt, und läßt die pathetiſchen Accente nicht zu, es ſei denn, daß er von dem Ausdruck irgend einer begleitenden Empfindung, und wäre es nur von der Luſt des Lehrenden an der Klarheit ſeiner eigenen Auseinanderſetzung, gefärbt wird. Sobald aber der Sprecher auf dem Lehrſtuhl, der Rednerbühne, der Kanzel, von einer lebhafteren Gemüthsbewegung erfaßt ſich einläßt, mehr von Herz zu Herz als von Kopf zu Kopf zu reden, den ſcharfen Gedankengang zu erſetzen durch einen breiten Erguß von Gefühlen, um in ſeinen Hörern nicht kalte Überzeugungen ſondern warme Affecte zu erregen, ſo wird er in ſeinen Betonungen unbeabſichtigt auf den freieren Wechſel modulirter Töne, ja auf den Reiz der abgemeſſenen Intonationen fallen; er wird die rhythmiſchen Schönheiten der Dichtung und des Geſangs in einer zwangloſen Weiſe zu Hülfe rufen; er wird die Formen des Ausrufs, der Frage, der Anrede bevorzugen, die als natürliche Arten der Empfindungsäußerung allein genügen, einem dürren Satze einen muſikaliſchen Klang zu geben; er wird je nach der Natur ſeines Gegenſtandes und ſeiner Stimmung aus der Dur Tonart in den gedämpfteren Klangcharakter der Mollſcalen oder umgekehrt übergehen; er wird Schlag auf Schlag den reichen Tongehalt der Gefühle zu Tage fördern und wiſſenlos muſikaliſch werden. Vollends der geiſtvolle Schauſpieler in ſeinen Declamationen, und gar wenn er auf mehr lyriſchen, reine Empfindung athmenden Stellen zu verweilen hat, wird dem Sänger unbeabſichtigt überall in die Spuren treten; einem ächt muſikaliſchen

Texte kann und wird er unwillkürlich durch eine warme Betonung die Züge der reinſten muſikaliſchen Melodie einprägen. Die größten Unterſchiede trennen auch dann immer die geſprochenen von den geſungenen Worten. Die kunſtvollſte Rede iſt immer mehr Natur als Kunſt und der kunſtloſeſte Geſang mehr Kunſt als Natur. Die zuſammenhängende, lückenlos fortlaufende Rede kennt nichts von der Ordnung der abgeſetzten, diaſtematiſchen Muſikſprache; ſie ſteigt und fällt nicht in den geregelten Intervallen des Geſanges; ſie bindet ſich nicht an gleiche Rhythmen und Takte; ſie bezieht nicht alle ihre Töne auf eine beſtimmte Tonart; ſie bedient ſich freierer Tonſprünge, eigenthümlich wirkungsvoller Detonirungen und Tonverſchleifungen auf Einer Silbe, viel feinerer Tonnuancen und ſchwer bemerkbarer, ſelbſt unberechenbarer Intervalle, die in das muſikaliſche Syſtem nicht eingehen; aber ein Stück kunſtloſer Naturmuſik, die nicht bezweckt ſondern von ſelbſt geworden iſt, tönt überall heraus. Nach der Wiedergeburt der Tonkunſt zu Ende des Mittelalters begann man ſich langſam und allmählich, in Praxis und Theorie, auf die Weisheit der Alten, auf ihre Kenntniß von dieſer Muſik in der Sprache zu beſinnen. Die Praktiker ſahen die poetiſche Declamation auf ihre muſikaliſche Eigenſchaft an und erkannten, daß man ſie in die Feſſel der muſikaliſchen Formenlehre legend zur reinen Muſik erhöhen könne; es fanden ſich Theoretiker, die verſucht waren, die ſalbungsvollen geiſtlichen Vorträge, in denen ſie verſchiedene Intervalle in einer gewiſſen Regelmäßigkeit, je nach der Bewegung der Rede, angewandt fanden, als eine Art faux bourdons in die muſikaliſchen Gattungen einzureihen; es gab Andere, die (wie Oſio 1637) ſchon ganze Abhandlungen über „die Harmonie in der nackten Rede" ſchrieben. Im vorigen Jahrhundert fiel in Deutſchland zuerſt der feinhörige Moſes Mendelsſohn (Über die Empfindungen 1755.) auf die Unterſuchung der muſikaliſchen Natur der Declamation und hatte den Muth, alle die richtigen, durch angemeſſene Einbeugungen der Stimme erzeugten Betonungen der in Rede oder Dichtung angeſchlagenen Empfindungen, Gemüthsbewegungen und

Leidenſchaften ausdrücklich der Tonkunſt zuzuweiſen. Neuere haben gedacht, der geſunkenen Declamation durch muſikaliſche Unterrichtung wieder aufhelfen zu können; ſie waren der Meinung, daß der Redner, der den Umfang ſeiner Stimme kennte wie der Sänger, wie dieſer den ganzen Reichthum ſeiner Stimmmittel anwenden wollte, wie dieſer in ſcharfer Naturbeobachtung herausfühlen lernte, welche Tonformen er in empfindungshaltigen Stellen ſeines Vortrages gebrauchen müſſe, um mit richtigen Modulationen ſichere Wirkungen zu machen, die außerordentlichſten Erfolge haben müſſe. Andere (Merkel, Phyſiologie der menſchlichen Sprache) haben ſich ſtreng wiſſenſchaftlich auf die Belauſchung der Naturgeſetze dieſer Sprachmodulationen geworfen und auf die Beobachtung, daß die Wahrheit eines Vortrages nicht eine Sache des Zufalls oder der Willkür ſei, ſich an eine Theorie des muſikaliſchen Theiles der Declamationslehre gewagt, an den Verſuch einer Notirung der proſaiſchen Rede. Dieſer Bezeichnung des Muſikaliſchen in der Sprache war ſchon vor mehr als zwei Jahrhunderten der Pater Merſenne (harmonie universelle 1636) auf der Spur, der ſich übrigens ſo wenig wie die Neueren über die Schwierigkeit dieſer Aufgabe täuſchte, die darin liegt, daß die gleiche Empfindung in ungleichen Lagen Orten Zeiten und Menſchen in endloſer Mannichfaltigkeit ihre Ausdrucksweiſe ändert, die daher in den größten Verſchiedenheiten gleich wahr und treffend ſein kann. Immerhin waren die Ergebniſſe dieſer Beobachtungen höchſt fruchtbar für die muſikaliſche Äſthetik und deren geiſtige Begründung; die Ergebniſſe: daß ſchon innerhalb der Sprache, in den gelegentlichen Anklängen aller möglichen Tonarten, Conſonanzen und Diſſonanzen in der Declamation, ein muſikaliſches Naturproduct, das einfachſte Vorbild künſtleriſcher Nachbildung für die Tonkunſt, von Anfang an vorhanden war; daß daher die Muſik in ihren Leiſtungen nirgends ein abſolut Neues und Eigenes weder erfinde noch erſchaffe; daß ſie der geſprochenen Rede nur die allverſtändliche Naturſprache der Empfindungstöne ablauſche, die ſie dann zunächſt formal nach ihren techniſchen Regeln und weiterhin ideal nach den Forderungen der Kunſt

um- und auszubilden habe. Die älteren franzöſiſchen Muſikforſcher von Merſenne an bis auf die Rouſſeau, Batteux, Lacombe und Grétry, die aus den ähnlichen wiewohl flacheren Beobachtungen ſchon auf die gleichen Ergebniſſe gekommen waren, die in dem Geſange nur die künſtleriſche Nachbildung der empfindungsgeſättigten Töne der Rede erkannten, die das energiſche Gemälde der Seelenlagen und Stimmungen für den wahren Reiz und die ächte Aufgabe der Tonkunſt anſahen, ſchrieben daher dem Tonkünſtler als das wichtigſte Werk ſeiner Vorbildung das Studium der Accente in Rede und Declamation, d. h. das Studium der menſchlichen Gemüthsbewegungen und ihrer Äußerungsweiſen vor.

Das Recitativ.

Dieſer Forderung waren die Tonkünſtler neuerer Zeit in der Gattung des Recitativs unbedingt nachgekommen. Gleich der erſte Erfinder des neueren Opernrecitativs, Jacob Peri (in der Vorrede zu ſeiner Eurydice 1600), hatte ſich ſogar mit der wünſchenswertheſten Bewußtheit dazu bekannt, auf eben dieſem Wege, durch eben dieſes Studium zu ſeiner damals neuen Art von Muſik gelangt zu ſein: durch die Einhaltung der natürlichen Accente der Gemüthsbewegungen in Freude und Leid und durch die Beobachtung derjenigen Worte in der richtig declamirten Rede, auf deren Intonation ſich eine Harmonie gründen ließ. Dieſes geiſtige Prinzip rückte das neue weltliche Recitativ ſogleich in einen himmelweiten Abſtand von dem kirchlichen Recitative, von dem altüberlieferten Redegeſang der gottesdienſtlichen Cantillationen, rhythmiſch durch größere Gebundenheit, harmoniſch und melodiſch durch größere Freiheit. Dieſer Abſtand aber war doch immer nur der eines kunſtſinnig ausgebildeten Redevortrags von einem mechaniſch eintönigen Geplapper. Der weſentliche Träger des Geſangs war und blieb in dem Recitative die Rede: der Tonſetzer beobachtet gleich genau in ſeiner rhythmiſchen Bewegung die grammatiſchen, in ſeinem Periodenbau die redneriſchen, wie in ſeinen Tongängen und Stimmbeugungen die pathetiſchen Empfindungstöne, die der Sinn der Worte verlangt. Das Recitativ iſt nur eine tönendere Declamation; tönender, muſikaliſcher geworden zunächſt durch die Einführung beſtimmter

Intervalle auf den Vocaltönen, durch die Eintheilung in Takte und Rhythmen. Auch in der Behandlung dieſer ſchon ganz muſikaliſchen Formen aber, der periodiſch wiederkehrenden Maaße und der ſie ausfüllenden Tonwerthe, behauptet der Vortrag des Recitativs noch immer die möglichſte Freiheit der Declamation; ſeine ſtrengere muſikaliſche Bindung liegt erſt in der Beziehung aller Töne auf eine beſtimmte Tonleiter und in der Beobachtung der harmoniſchen Geſetze in den Fortſchreitungen der Töne: erſt dadurch wird es dann ein weſentlich von der Declamation Verſchiedenes, ein eigentliches Werk der Tonkunſt, die zwar alle einſchmeichelnden Reize gefeilter Melodie hier ablegt. Daher auch Peri ſelbſt das Recitativ ein Mittelding nannte, das die Harmonie der gewöhnlichen Rede überbiete, hinter der Melodie des Geſanges aber zurückſtehe; im Alterthum, dem die formale Ausbildung der Melodik neuerer Zeiten, die ſtrenge Scheidung zwiſchen Recitativ und Arie, fremd war, ſah noch Marcianus Capella dieß Mittelding zwiſchen Rede und Sang nicht in dem Sprechgeſang, dem Recitativ, ſondern in der Sangſprache, der Dichtung gelegen. Durch den Verband ſeines Sprechgeſangs mit einer bewegten Dichtung meinte auch Peri nur den Vortrag der alten Schauſpielkunſt zu erneuern, in dieſer gehobenen muſikaliſchen Declamation aber eine Gattung dramatiſcher Tonkunſt von einem durchaus ſelbſtändigen Werthe zu ſchaffen. In kürzeſter Zeit indeſſen hatte die neu erfundene Weiſe dieſen Anſpruch, in weltlicher und kirchlicher Tonkunſt, bereits wieder aufgegeben und zum größeſten Theile auch jedes Recht dazu eingebüßt. In der Oper drückte man das Recitativ zu einer matten Folie herab, um die Arie deſto glänzender darauf abzuheben; was anfangs als eine Steigerung der Declamation gemeint war, ließ man zum bloßen Mittel der Verbindung der Handlungen, zum „trockenen" Berichte (recit. secco) trockener Ereigniſſe herabſinken; man ſchob ihm Alles zu, was außerhalb der Empfindungsſphäre liegend den Eintritt aller Muſik eigentlich ausſchloß; daher auch dann und wann und da und dort geſchah, daß man bei den Aufführungen die Notirung gar hinwegwarf und die Worte (was ſelbſt

ein Mozart gelegentlich empfahl) nur einfach ſprach. In Bezug auf die geiſtliche, oratoriſche Muſik aber beklagten ſich die Kenner ſchon früh im 17. Jahrhundert über die Recitativtexte in Motetten und Paſſionen, über die darin übliche wahlloſe Aufnahme von Schriftſtellen, die, weder ſchön nnd rein von Sprache noch gefällig in rhythmiſchem Falle, dem Inhalte nach aller Muſik aufs grellſte widerſtrebten. Es fänden ſich Setzer, ſagte der würdige Patrizier Doni, welche die heilige Genealogie in hebräiſchen Worten componirten! und er fügte recht ungezogen hinzu: für Schweizer und Deutſche möge das etwa gut ſein.

Plan der nachfolgenden Unterſuchungen.

Es iſt ein naheliegender und auch wirklich erhobener Einwand gegen die Herleitung der Muſik aus Betonung, Rede und Declamation: daß die rein muſikaliſche Form, der abgerundete Geſang, die eigentliche Melodie unmöglich von dem Tonfall der nüchternen Sprache abſtrahirt zu denken, daß ſie — ein Werk der freien Erfindung — durch eine unüberbrückbare Kluft getrennt ſei von allem Sprechgeſange, der den Namen der Muſik kaum verdiene, weil ſeine Dienſtbarkeit und Unterjochung unter das Wort alle Anwendung der feinſten Schönheiten und des zierendſten Schmuckwerks dieſer Kunſt ausſchließe. Um dieſem Einwande, und ſo auch allen weiteren, aus anderen Bedenken bei anderen muſikaliſchen Gattungen entnommenen, Einwänden nicht mit flachen und äſthetiſirenden Einreden, ſondern mit der Wucht entſcheidender Thatſachen zu begegnen, ſcheint es uns unerläßlich, am Faden der Zeitrechnung dieſer recitativiſchen und jeder anderen Hauptgattung der Tonkunſt, wie ſie in die Geſchichte eintreten und in die geſchichtlichen Entwickelungen der geſammten Tonkunſt eingreifen, eine beſondere Betrachtung zu widmen. Wir haben bei dieſen Entlehnungen aus der Muſikgeſchichte durchaus nichts Neues zu geben; wir könnten es auch nicht einmal gebrauchen; denn wir können und wollen, um uns möglichſt auf Unwiderſprochenes und Unwiderſprechbares zu ſtützen, nur an das Allbekannte und Allangenommene erinnern, und dabei angeben, was uns in den geſchichtlichen Erfahrungen der Jahrtauſende unſerer Anſicht von Natur und Weſen der eigentlichen Kunſt der Muſik zu

entſprechen ſcheint. Wenn wir dieß Werden und Wirken der verſchiedenen muſikaliſchen Gattungen und Formen in dem großen inſtinctiven Gange der Geſchichte überſehen, ſo werden wir dann dieſer geſchichtlichen Unterſuchung von außen nach innen auf ganz umgekehrtem Wege eine pſychologiſche Unterſuchung von innen nach außen entgegenzuſetzen haben, um zu prüfen, ob die ſo gewordenen Formen und Gattungen der Muſik irgendwie der Natur und dem Leben, den Bedürfniſſen und den Bewegungen der menſchlichen Seele entſprechen. Würden wir uns überzeugen, daß die Ergebniſſe der beiden ſo verſchiedenen Unterſuchungen, ungeſucht gefunden, ſich vollkommen einander deckten, ſo würden wir wohl dieſe Ergebniſſe, und was ſich aus ihnen zur Begründung der muſikaliſchen Kunſtlehre mit ergäbe, für unanfechtbar halten dürfen. Wir legen dem Leſer dieſe beiden Reihen unſerer Betrachtung vor und überlaſſen ihm dann in unbeſtechendem Schweigen, ſich das Urtheil ſelber zu bilden, ob dieſe Deckung beſteht, und unerkünſtelt beſteht, oder nicht.

Die Tonkunſt der Griechen.

Der Sprechgeſang der Anfang aller Tonkunſt.

Der Sprechgeſang, was immer ſein Unwerth in ſeinen neueſten Entartungen ſein möchte, war im Beginn der muſikaliſchen Dinge von einer allumfaſſenden Bedeutung. Wenn die naturwüchſigen Anfänge der noch kunſtloſen Muſik in den wortloſen Rufen der Empfindung geſucht werden mögen, ſo begann dagegen aller zuſammenhängende Geſang mit betonter, gemeſſener Recitation. In den fernſten Zeiten urſprünglichſter Bildungen war Sang und Sprache, Ton und Wort ſelbſt noch weit inniger als in unſerem Redeſange miteinander embryoniſch verwachſen. In den primitiven Sprachen Oſtaſiens wird noch heute, von einem Bildungszuſtande her, da Gedanken- und Gefühlsbezeichnung noch nicht ſcharf geſchieden war, der begriffliche Sinn von einerlei Wort durch verſchiedene Sangbetonung völlig verändert.

Bei dieſen urzeitlichen Erſcheinungen denken wir uns übrigens nicht zu verweilen, da wir — mehr auf praktiſche als auf ſtreng wiſſenſchaftliche Zwecke geſtellt — nur auf ſolche Zeiten und Völker unſere Aufmerkſamkeit richten, die irgend einen dauernden Grundſtock in die Geſchichte unſerer noch in Fluß und Bildung begriffenen Tonkunſt eingelegt haben. Wir gehen daher auch an der andern Zeitſtufe vorüber, in deren bereits fortgeſchritteneren Sprachbildungen vielleicht ſchon in den bloßen Lautverhältniſſen ein beſtimmter Sprechgeſang gegeben war, der (vor Erfindung der Schrift) als eine Stütze des Gedächtniſſes zur Aufbewahrung der geſchichtlichen Überlieferungen, der Weisheitsſprüche, der Andachtsübungen, der Geſetze diente und mit Wort und Rede in einem unlöslichen Verbande ſtand. Selbſt noch viel ſpäter, und bei den feinſt organiſirten Völkern, konnte aller anfängliche Volksgeſang nicht füglich etwas anderes ſein, als die klangvolle Betonung dichteriſcher Rede. Der Geſang, ſo lange er nicht an ausgebildeten Inſtrumenten, die erſt nach langem Gebrauche des natürlichen Tonwerkzeuges der Stimme erfunden werden konnten, eine feſte Anlehnung hatte, war des natürlichen Anhalts an der Sprache unerläßlich benöthigt, die ihm in der Empfindungsbetonung den muſikaliſchen Inhalt, in dem grammatiſchen Accente aber die Anfänge der rhythmiſch muſikaliſchen Formen entgegenbrachte. Daher iſt bei allen urſprünglichen Völkern, bei Arabern Indern Perſern Neugriechen und in den unteren Schichten der Romanen, der Geſang noch heute wie immer, in ſeinem unwillkürlich natürlichen Hervorbrechen wie in ſeiner erſten kunſtmäßigeren Geſtalt, ein, ſei es blos cadencirtes, ſei es mehr articulirtes Recitativ. Nicht anders war es bei dem erſten Volke, das eine eigentliche Tonkunſt ausgebildet hat, bei den Griechen. Ihre älteſten heiligen und weltlichen Geſänge, die Nomen und Rhapſodien, waren monodiſch, von Einzelſängern vorgetragen; ihr Inhalt war ganz epiſcher Natur, Erzählung der Thaten der Götter und Helden; ihr muſikaliſcher Charakter konnte daher nichts als ein Sprechgeſang ſein, dem das Versmaas den Rhythmenwechſel und der Brauch in den

monotonen Liturgien der Nomen ſogar den Umfang der Tonbewegung beſchränkte. Man wollte den Nomen, die ſich in altſtiliſtiſcher Einfalt nur in vier Tönen bewegten, durch ihre bloße Benennung Geſetzkraft geben, um die unveränderte Erhaltung ihrer muſikaliſchen Formen zu befeſtigen: dieß bewirkte, daß alle ehrbaren, an dem Sittenernſte der Väter feſthaltenden Künſtler und Kenner unter den Hellenen fortwährend und gefliſſentlich, auch nach erweiterter Kenntniß, für die Erhaltung dieſes alten Stiles arbeiteten; daß daher die griechiſche Tonkunſt nur langſamen Schrittes, ſeit der Ausbildung der Lyrik lesbiſcher Schule, von dem Tetrachord zu dem Doppeltetrachord, von dem vierſaitigen zum ſiebenſaitigen Saitenſpiele überging, und daß man ſich der weiterſchreitenden Ausbildung des Tonſyſtems bis zur Vervierfachung und Verfünffachung der viertönigen Scala lange und beharrlich widerſetzte. Und dieß nicht lediglich aus Liebhaberei an dem Alten als ſolchem, noch aus bloßer Ehrfurcht vor dem heiligen Brauche, ſondern weſentlich aus dem Sinne für Maas und Einfachheit, aus dem Gefühle von dem ethiſchen und äſthetiſchen Werthe jener keuſchen Kunſt, welche die Zeitgenoſſen des Ariſtoxenus mehr bewunderswerth als nachahmbar nannten, welche die ſpäteren Tonkünſtler mit allem Aufwand von Mitteln, ſelbſt mit der Abſicht zu alterthümlen, nicht mehr zu erreichen vermochten. Monodiſch recitirend wie dieſe älteſten Hymnen und Rhapſodien, war auch noch die Lyrik des ältern Stils, der Jambiker und Elegiker; Archilochus, in dem Vortrage ſeiner bitteren Jambiſchen Satiren, wechſelte ſogar in der Art, daß er ſie zur Kitharabegleitung nur zum Theile ſang, zum Theile ſprach. Selbſt in der ſpäteren, rhythmiſch ſo kunſtreichen Lyrik der Lesbier, deren ſtrophiſcher Bau einen liedartigen Tonſatz bedingte, war das Melos zweifellos ein aus Sprachton und Redeſinn einfach herausgewachſener, wortgemäßer, ſyllabiſcher Geſang von größter declamatoriſcher Wahrheit bei beſtimmterer melodiſcher Gliederung. Auch die ſpäter ausgebildeten feurigen Bacchushymnen, die Dithyramben, die zwar von Chören und Tänzen begleitet waren, wurden von einzelnen Vor- und Meiſter-

ſängern geleitet; auch in ihnen, die im Anfang ähnlichen epiſchen Inhalts waren wie die älteren Hymnen, war Geſang und Wort in einer innigſten Verbindung. Wo hier, oder in den volksmäßigeren, geſellſchaftlichen Liedern der ſpäteren Lyriker, die Theilnahme der Vielen, der Chor eintrat, geſchah es in gleichſtimmigem, homophonem, oder vielmehr in dem gerne gehörten antiphonen Geſange, in dem die Männerſtimmen den Grundton hielten, den die Frauen und Jünglinge in der höheren Octave begleiteten. Auch in dieſem choriſchen Geſange war die Beſchränkung auf einen geringen Tonumfang ſchon durch die Natur der Sache vorgeſchrieben, weil gleichſtimmiger Geſang den hohen Stimmen nicht zu tief, den tiefen nicht zu hoch gelegt werden durfte; auch in ihm, der zwar des ſtrophiſchen Baues wegen einfacher, gleichartiger, minder ausdrucksvoll war als der Einzelgeſang, gab es weder melodiſche noch harmoniſtiſche Reize, die den recitirenden Charakter der Muſik hätten beeinträchtigen können. So konnte auch die Organik der Griechen, ihre Inſtrumentalkunſt, dieſem declamatoriſchen Charakter keinerlei Eintrag thun. Die Begleitung der Saiteninſtrumente erſt, der Flöten ſpäter, war urſprünglich nur gleichſtimmige Verſtärkung des Geſanges; erſt ſeit Archilochus ſoll ſie von den Tönen des Geſanges verſchieden, d. h. antiphon geworden ſein. Wenn Plutarch die Benutzung der Quinte und Secunde in der ſymphoniſchen Begleitung ſchon der älteren Kunſt bezeugt und neuerdings Weſtphal die der Terz vermuthet, ſo wird ſie doch immer nur gelegentlich und ſelten vorgekommen ſein; denn noch zu Ariſtoteles' Zeit war die paraphone Begleitung der Quarte und Quinte, obgleich man ſie kannte, nicht im Gebrauche. Trotz dieſen Annäherungen entbehrten die Alten doch die Kenntniß unſerer Harmonik ganz und gar, die ihnen ſchon die Verwerfung der Terz als einer unvollkommenen Conſonanz verſchloß.

Werth der Überlieferungen von den Wirkungen der altgriechiſchen Muſik.

Mit dieſen einfachſten Mitteln nun gelangte die griechiſche Muſik des alten ächten Stiles in Pindar's und Simonides' Zeit zu ihrer höchſten Höhe, wo ſie auf der fruchtbaren Übergangsſtelle von dem alten nomiſch-hieratiſchen zu dem ſpätern dramatiſchen Stile eine kunſt-

reiche Ausbildung erhielt, die ſelbſt von der ſpäteren Tonkunſt Attiſcher Schule nicht zu überbieten war. Nur die dürftigſten Trümmer ſind uns erhalten, die uns von ihrer Beſchaffenheit auf dieſer und ſpäterer Stufe kaum eine blaſſe Vorſtellung gewähren. Dafür iſt uns eine Fülle griechiſcher Sagen überliefert von der Wunderkraft der Muſik, Bäume und Steine zu bewegen, die Thiere des Landes und Meeres zu bezaubern, Mauern zu ſtürzen und Aufſtände zu ſtillen, die Trunkenen zu ernüchtern und die Weiſen zu berauſchen, jede Leidenſchaft zu entzünden und zu verlöſchen: poetiſche Zeugniſſe von den großen Begriffen, welche die Alten von aller Tonkunſt überhaupt gefaßt hatten. Es ſind uns neben ihnen die proſaiſch-hiſtoriſchen Zeugniſſe einer unverwerflichen Gewähr erhalten von der geiſtigen Wirkungskraft der helleniſchen Muſik im Beſonderen und ihrer hohen Geltung bei allen griechiſchen Stämmen, unter denen die kriegsſtarken Lakedämonier vor Allen dieſe zarteſte aller Künſte als das heilſamſte aller bürgerlichen und ſittlichen Erziehungsmittel heilig hielten. Wir in unſeren Zeiten ſträuben uns gegen die Schlüſſe, die man aus dieſen Überlieferungen auf den Werth der griechiſchen Tonkunſt ziehen möchte, ſelbſt wenn wir uns auf den Gipfel ihrer Vollendung hinaufdenken. Die Erfindung jener mythiſchen Bilder von einer naturaliſtiſchen Wirkungskraft der Tonkunſt ſind wir geneigt, mehr auf die reizbare Empfindbarkeit eines Naturvolkes, als auf eine klare Einſicht von wirklichen und wahren Vorzügen ſeiner Kunſt zu ſchieben. Auf jene Zeugniſſe von der ſittlichen Bedeutung der Muſik nur überhaupt zu achten, ſind die ſittenfreien Freigeiſter, die in dieſem zerfahrenen Zeitalter den Ton angeben, ſehr wenig fähig und noch viel weniger willig. Die Muſiker und Muſikgelehrten ſind ihrer Sache ganz ſicher, die noch verächtlicher als auf jene Fabeln, auf eine armſelige harmonieloſe Tonkunſt herabſehen, die nichts als die einfachſte Melodie geweſen ſein konnte; ihnen ſind die Jahrhunderte des Mittelalters, da die Muſik nichts als die künſtlichſte Harmonie war, um vieles wichtiger, die zwar nicht einmal ſolche Fabeln von der Wirkungskraft *ihrer* Kunſt erfunden haben. Selbſt der Laie,

und wenn er für helleniſche Geiſtesbildung noch ſo begeiſtert ſchwärmte, mag ſich unter einer recitirenden, auf ſo geringe Mittel zurückgewieſenen Muſik nichts denken, was des Nachdenkens werth wäre. Obgleich ihn denn doch das gleichmäßige Zeugniß ſo vorragender und dabei ſo verſchiedener Geiſter wie Plato und Ariſtoteles ſtutzig machen ſollte, die ſelbſt in der älteſten Muſik ihres Volkes; ſelbſt in den wortloſen Flötenmelodien des Olympus die noch dem archaiſtiſchen Syſteme der Oligochordie folgten, ein Göttliches und Gemüthergreifendes bewunderten, das die Seele mit Begeiſterung füllte. Noch gibt es für den Laien andere faßbarere Gründe zum Bedenken. Wir alle würden aus bloßen Überlieferungen von einer Malerei in vier Farbentönen noch geringſchätziger denken als von einer auf 4—5 Töne beſchränkten Muſik, wenn uns nicht die Tünchereien in Rom und Pompeji doch eine Anleitung zu einem zweiten Nachdenken gegeben hätten. Wir alle würden in der Plaſtik an Schöpfungen von der unerreichten und unerreichbaren Meiſterſchaft, wie wir ſie in unvergangenen und unvergänglichen Bildwerken der Griechen beſitzen, ohne deren Erhaltung entfernt nicht geglaubt haben. Wir alle würden trotz den glänzenden uns aufbewahrten Denkmalen griechiſcher Dichtkunſt an die Farbenpracht, den Formwechſel, die Weisheitsfülle in Pindars Hymnen, wenn ſie uns nicht erhalten wären, aus bloßen Berichten ebenſo wenig geglaubt haben. So könnte doch auch der griechiſchen Tonkunſt ein wirklicher Kunſtwerth, der den hochtönenden Überlieferungen von ihr entſprochen hätte, wirklich innegewohnt haben, den wir jetzt — auch an der Hand der Pindariſchen Gedichte — kaum zu errathen im Stande ſind. Die unermüdliche Forſchung hat neuerlich die Möglichkeit der feineren Abſtufungen der Tongeſchlechter in dem griechiſchen Tonſyſteme, die Glaublichkeit der Anwendung von Tonfarben einer leiſeſten Verſchiedenheit greiflich nachgewieſen, von deren wirklichem Gebrauche ſich die tüchtigſten Kenner trotz den vorhandenen Zeugniſſen zuvor nicht hatten überzeugen wollen. Wenn dieß eine Überlegenheit ſelbſt in techniſch-muſikaliſcher Beziehung bewies, für die äſthetiſche

Überlegenheit der Alten ſpricht unſtreitig eine viel unanfechtbarere Vermuthung. Nur zwei Geſichts- und Standpuncte einer extrem gegenſätzlichen Art möchten wir angeben, um von ihnen aus die vermuthende Vorſtellung von dem Kunſtwerthe der griechiſchen Muſik, wenn möglich, auf eine ſichere Fährte wenigſtens zu leiten.

Totalität der alten Kunſt.

Auf dem Einen dieſer Standpuncte verſetzen wir uns in die Geſammtheit des griechiſchen Lebens, in die ungetheilte Natur der damaligen Menſchheit und in die mit der größten Fülle gepaarte Totalität der Kunſtwerke, die aus dieſer Natur entſtanden. Den Alten ſelber war vollkommen bekannt, was es für die äſthetiſche Ausbildung wie für die ethiſche Wirkungskraft ihrer Muſik bedeutete, daß es bei ihnen im öffentlichen Leben kein feſtliches Ereigniß, im häuslichen keine Erholung und Arbeitsmühe gab, bei der dieſe Kunſt nicht eingetreten wäre; vollends aber, daß ſich ihre größeren choriſch-dramatiſchen Tonwerke, wie die Pindariſchen Hymnen, jedesmal aufbauten auf einen großen öffentlichen Anlaß, eine Feſteröffnung oder einen Feſtſchluß der impoſanteſten Art, eine Tempel- oder Siegesfeier, *vorgehend* unter freiem Himmel, in der Scenerie einer ſchönen Landſchaft, die allein ſchon Hörer und Spieler auf eine höhere Stimmung emporhob, *hervorgehend* aus dem geweckten lebensfrohen Volke, das bei den Gegenſtänden dieſer Feſte innig betheiligt war, und ſprechend zu dem kunſtfrohen gebildeten Volke, das die ſiegenden Wettſänger zur Blütezeit des griechiſchen Lebens mit den höchſten nationalen Ehren belohnte. Dieſem Beſtreben der Kunſt nach einer großen Geſammtwirkung *im* Ganzen und *für* das Ganze entſprach die wunderbare Weiſe des künſtleriſchen Erſchaffens *aus* dem Ganzen der Menſchennatur heraus. In jener köſtlichen Jugendzeit einer in all ihren Seelenkräften noch ungeſpaltenen Menſchheit, da die Arbeit des Geiſtes noch nicht in die Werke zahlloſer Wiſſenſchaften auseinandergefallen war, da die Dichtung allein noch alle menſchliche Weisheit zuſammenfaßte, hätte der für den traurigſten aller Stümper gegolten, der den Künſten ihre Geſetze aus der Armuth puriſtiſcher Einſeitigkeit hätte ſchreiben wollen, wie wir in dieſen Tagen

thun, die wir aus der Dichtung mit der Sittlichkeit, und mit dem Bilde und vollends mit der Muſik hinaus wollen. Bei den Alten haben die plaſtiſchen Künſte nur durch ihre innigſte Verbindung und ihre zuſammengeſchoſſenen Schönheiten ihre großartigſten Vorzüge erlangt; ſo ließen ſie auch die beiden redenden Künſte, Muſik und Dichtung, in der Art wie die nachbarlichen Werkzeuge der Sprache und des Geſanges um in Eins zu wirken in Eins gewirkt wurden, eine Feſtigkeit der Verwebung, der Verſchwiſterung, der Vermählung eingehen, die noch weit inniger als die Verbindung der Bildnerei mit dem Bauwerke war. Beiden gaben ſie dann am liebſten noch die wieder gleich verſchwiſterten Künſte der Mimik und Orcheſtik, die Mittelglieder zwiſchen den bildenden und redenden Künſten, zum Geleite, als ob ſie für die Darſtellung eines geiſtigen Inhalts von irgend einer inneren Größe allen vereinzelten Ausdruck, Wort ohne Sang, beides ohne Inſtrumentenſpiel, Alles drei ohne die entſprechenden und mitſprechenden Geberden und Körperbewegungen für unzulänglich gehalten hätten. Die Iſolirung der muſikaliſchen Kunſt auf ihre eigenſten ausſchließlichen Mittel iſt bei uns aus dem alles überherrſchenden Prinzip der Subjectivität, aus der Rückbeziehung der künſtleriſchen Thätigkeit auf die Perſönlichkeit des Künſtlers erwachſen; die Griechen, die nichts wußten von dieſer ſelbſtliebigen Verſenkung in ſich ſelbſt, weder in ihrer Andacht noch in ihrer Naturliebe, weder in Dichtung noch in Muſik, waren ſelbſt in ihrer ſubjectivſten Lyrik der gegenſtändlichen Außenwelt immer in lebhafteſter Sinnlichkeit zugekehrt; ſie hätten nicht vermocht, in der krankhaften Gefühlstrunkenheit der Neueren eine einzelne Empfindung aus der Geſammtheit des Seelenlebens auszupflücken zu einer einſeitigen, vorwiegend nur durch ſchöne Tonverbindung ſprechenden, melodiſchen Behandlung; ſie gaben der Empfindung in ihrer Dichtung, ſie gaben dem Ton in ihrer Tonkunſt nicht weiteren Raum, als ſie in der Natur der Dinge einnehmen konnten, in der die einzelne Gemüthsbewegung mit anderen unaufhörlich wechſelt, jede einzelne die Grenze des bloßen Empfindungskreiſes immer überſchreitet, jede einzelne

von einwirkenden Vorſtellungen, Einbildungen, Gedanken gekreuzt oder wie Welle von Welle verdrängt wird. Dieſem Prinzip der Natur entſprechend ſtellten die Satzungen der Alten als eine der auszeichnendſten Eigenſchaften der Kunſt, die unſerer Äſthetik gänzlich unbekannt iſt, als eine der höchſten Forderungen an Dichter und Tondichter, Mannichfaltigkeit und Wechſel auf; eine Forderung, der Niemand ſo großes (ſelbſt allzugroßes) Genüge geleiſtet hat wie Pindar: deſſen Muſik nothwendig, wie es ſeine Dichtung war, ein tiefes und biegſames, ſtets neu erfindendes Werk (wie der Komöde Eupolis die Tonkunſt nannte) geweſen ſein muß. In ſeiner vielgeſtaltigen, von phantaſievoller Schilderei, von erhabener Spruchweisheit, von religiöſer Geſinnung, von ſittlicher und politiſcher Lehre ganz getränkten, Vergangenheit und Gegenwart, Mythe und Geſchichte in Ein Gemälde zaubernden Geſängen trägt jeder Zug das Gepräge der Ganzheit, der alleszuſammenfaſſenden Geiſteskraft ihres Schöpfers, der die verbundene Welt der Sinne und Seele, der Einbildungskraft und des Verſtandes, des Begehrens und Wollens zuſammen ergriff, als ob er die bewußte Abſicht hätte, durch das üppige Zuſammenſpiel dieſer zugleich erregten Kräfte ſeinen Kunſtwerken die höchſten und lebenvollſten Wirkungen zu ſichern, ſo wie die Natur ſelbſt durch deren Reibungen den geiſtigen Organismus belebt und ſchärft. Bei dieſem inhaltvollen Reichthum ſeiner Dichtungen, die uns nur nach mühſeligem Studium nur ihrem geiſtigen Gehalte nach genießbar ſind, die uns nur rhythmiſch zu leſen kaum möglich, in muſikaliſche Formen verſetzt zu denken noch ſchwerer iſt, wird man ſich ihre äſthetiſche, zu leichterer Eingänglichkeit vermittelte künſtleriſche Wirkung gerade nur aus dem Hinzutreten der uns unbekannten nicht poetiſchen, der odiſchen, organiſchen, mimiſchen und orcheſtiſchen Theile, erklären können und müſſen: aus dem Hinzutreten und aus dem Zuſammenwirken, aus dem berechneten Zuſammengreifen aller dieſer Theile, aus der Verflechtung all der verbundenen Künſte in ihrer Geſammtleitung durch den Einen Mann, der Wort Sang und Spiel und alle Bewegungen der Geſichtszüge und der

Körperglieder erfunden und angegeben hatte um durch die Einen die anderen zu beſtimmen und beſtimmen zu laſſen. In dem bloßen muſikaliſchen Theile, der weſentlich immer nur ein melodiſch anklingender Sprechgeſang ſein konnte (in welchem keine ſtrenge melodiſche Abrundung dem dramatiſchen Ausdrucke den freieſten Lauf behindern durfte, damit er in ſtets neuer Kraft und Unmittelbarkeit jeder der wechſelnden Gemüths- und Geiſtesbewegungen in gleicher Weiſe zu genügen vermöchte), in dem bloßen muſikaliſchen Theile wechſelten je nach dem Inhalte die verſchiedenſten Stile und löſten die doriſchen äoliſchen und lydiſchen Tonarten ſich ab; in dem Vortrage wechſelte der Einzelgeſang des Vorſängers mit dem ein- und ausfallenden von Kitharen begleiteten Chor, der Chorgeſang mit dem zu- oder rücktretenden Tanze. Dieſer mannichfaltigen Bewegung hielt dann die melodiſche Bindung der Strophen ein Gegengewicht, die den weitausgreifenden Inhalt wieder unter einerlei wiederkehrende Formen zuſammenfaßte; durch die Gleichſtimmigkeit des Geſanges blieben die Worte immer verſtändlich; der langſame ſchwere Nachdruck der dehnenden Töne ließ Zeit zur Aufhellung der ſinnſchweren Worte; der plaſtiſche Ausdruck der mimiſchen Geberde, der tanzenden Bewegung gab das ſeine zur Verdeutlichung der tiefſinnigen Gedanken, zur Verſinnlichung der glänzenden Bilder hinzu. So ruhte hier aller Kunſtwerth in erſter Linie unſtreitig auf der großen Geſammtheit der Mittel und Wirkungen all dieſer zuſammenarbeitenden Künſte, für die wir vielleicht die Fähigkeit ſogar der Einbildung verloren haben. Den Alten war es, einem Ariſtides Quintilianus war es in Bezug auf die Tonwerke in der ſchönſten Bewußtheit völlig klar, daß in dem Kunſtwerke das Zuſammengreifen aller Theile, das aus allen Theilen Vollbeſtehende das Allwirkſame iſt; ſo ſtrebten ſie auch, dieſe Wirkungskraft durch den geſchickten Verband von mehreren Künſten noch höher zu ſpannen. Ihnen wäre nicht eingefallen, von einer Tonkunſt gering zu denken, weil ſie der Dichtung untrennbar einverleibt war, ſo wenig wie von den Bildwerken, die unlösbar an einem Tempelbaue hafteten. Für das Ausleben der Künſte war es unerläß-

lich, daß Malerei und Sculptur ſich freirangen von der Baukunſt, die Melodik ſich Raum brach um ſich außerhalb der Orcheſtik, Schauſpielkunſt und Tempelfeier für ſich zu verſuchen; daraus folgt nicht, daß beide Künſte im Verbande mit Anderen nicht ebenſo großes und größeres hätten leiſten können. Ein Bild auf der Leinwand geſtattet mehr Kunſtvollendung als das auf der Steinwand; eine frei ſtehende Statue verlangt eine allſeitigere Ausführung als die in einem Giebelfelde oder die nur halb von der Tempelmauer vortretenden Geſtalten des Basreliefs. Das hindert nicht, daß gerade in dieſer ſcheinbar abhängigen Gattung das allergrößte geſchaffen iſt, was mit allem ſelbſtändigen und abgelösten in vollſter Gleichberechtigung um die Palme ringt.

Detailbildung in den Künſten der Alten.

Unſere Abſicht war, nach dieſen Hindeutungen auf die zuſammengefaßte und zuſammenfaſſende Totalität des griechiſchen Lebens Geiſtes und Kunſtwirkens, den Leſer auf einen ganz entgegengeſetzten Standpunct zurückzuführen, zur Erwägung der geiſtigen Feinbildung und Durchbildung des Kleinſten und Einzelſten, wie in allen Künſten ſo auch in der Muſik der Alten. Auch in dieſer Beziehung iſt es uns vielleicht nicht einmal möglich, dem Hellenen in gleicher Feinheit nur nach zu denken und nach zu fühlen, der die unvergleichlichſte Sinnesſchärfe des Naturmenſchen mit dem überlegenſten Kunſtſinn des fertigen Culturmenſchen verband. Die Griechen ſelber haben ſich den natürlichen Sinn für allen Wohlklang als eine unterſcheidende Volkseigenſchaft zugeſchrieben. Selbſt in dem ungebildeten Haufen durfte der Halikarnaſſer Dionys den reizbaren Gehörſinn rühmen, mit dem er jedes Detoniren, den miſstönenden Anſchlag eines Kithariſten, den unreinen Anſatz eines Auleten, das kleinſte Verfehlen des richtigen Einfalles der Inſtrumente aushörte und austrommelte. Eine ſo ſtrenge Richterverſammlung, in deren Mitte jeder Gebildete muſikaliſchen Unterricht genoſſen hatte, forderte große Dinge an ſeine Ton- und Sangmeiſter, von deren Schule und Übung wir uns ebenſo ſchwer eine angemeſſene Vorſtellung machen. Würden ſich unſere Sänger doch bekreuzigen ſchon vor den peinlichen Diätmitteln, denen ſich noch in

den Zeiten des äußerſten Kunſtverfalls ſelbſt ein Kaiſer Nero, als ihn die Sängerlaune anwandelte, zur Pflege und Erhaltung ſeiner Stimme unterwarf. Sang- und Spielſyſtem der helleniſchen Meiſter war in praktiſcher Hinſicht zu ſo ſublimirter Zartheit und Fertigkeit ausgebildet, daß die Entartung zu flachem Virtuoſenthume für die bloße Ergötzlichkeit des Ohrs ſchon in der guten klaſſiſchen Zeit unfehlbar hätte eintreten müſſen, wenn nicht der wunderbarſte Feinſinn dieſer techniſchen Subtilität das ſtärkſte Gegengewicht gegeben hätte in der durchaus geiſtigen Natur der Tonſätze, die ſich im Großen und Ganzen aus dem engen Verbande mit der Dichtung von ſelbſt ergab, aber auch, nach der ganzen Durchdenkung und Durcharbeitung des kleinſten Details der Kunſtmittel, gewollt und bezweckt war. Auf die dramatiſche Wahrheit des geiſtigen und ſeeliſchen Ausdruckes, auf das Ethos, zielten in letzter Abſicht alle Beſtrebungen aller Ton- und Dichtkunſt der Alten ab. Sie ſahen ſich die großen Gattungen der Dichtung und die Natur der angemeſſenen Kunſtmittel im Allgemeinen, aber auch die einzelſten Beſtandtheile der Sprache und des Tonweſens bis in ihre kleinſten Elemente auf ihre Ausdruckskraft an. Sie unterſchieden in den Arten ihrer Muſikdichtung im Großen den Charakter des Würde- und Maasvollen von dem Rauſch- und Geräuſchvollen, des großartig Erhabenen, Männlichen, Heroiſchen (diaſtaltiſchen) von dem Erregten, Kleinmüthigen, Weibiſchen (ſyſtaltiſchen), des Ruhigen und Gelaſſenen (heſychiaſtiſchen) von dem Ausgelaſſenen und Leidenſchaftlichen (enthuſiaſtiſchen); aus dieſen großen Gattungen epiſcher und tragiſcher Unterlagen ergaben ſich die verſchiedenen (dithyrambiſchen, nomiſchen, tragiſchen) Muſikſtile, neben denen die leichteren lyriſchen Tonweiſen der erotiſchen, komiſchen und enkomiaſtiſchen Melopöien hergingen; in allen unterſchied und wählte man wieder die ihnen angemeſſenen höheren, mittleren, unteren Tonlagen oder Syſteme, und die anpaſſenden Tonarten nach ihrer charakteriſtiſchen Brauchbarkeit. Wir Neueren mühen uns ab, Verſchiedenheiten dieſer inneren Natur in unſeren nur mechaniſch geſonderten Tonarten, bloßen Transpoſitionen der Dur- und

Mollſcala, aufzuſtellen und zu beſtreiten; bei den Griechen aber waren (abgeſehen von ihren ſieben, durch die verſchiedene Lage der Halbtöne charakteriſtiſch unterſchiedenen Octavengattungen,) ihre landſchaftlich benannten Tonarten, und voraus die älteſt ächten darunter, die doriſche phrygiſche und lydiſche, aus verſchiedenen Stämmen hervorgegangen, daher wie aller Volksgeſang durch innere Eigenheiten, durch ſtehende Formeln und Tropen, durch Bevorzugung oder Vermeidung dieſer oder jener Tonſtufen ſcharf unterſchieden und leicht unterſcheidbar; und ſo eigenartig bewieſen ſie ſich in dieſen Unterſchieden, daß der ausdrücklich (von Philoxenus) angeſtellte Verſuch, eine leidenſchaftliche, ekſtatiſche Dichtung ſtatt in der entſprechenden orgiaſtiſchen, phrygiſchen Tonart in der doriſchen zu ſetzen, unausführbar gefunden wurde. Wie in dieſen allgemeineren Beziehungen, ſagten wir, ſo unterſchieden die Alten in ihren dichteriſchen und muſikaliſchen Compoſitionen auch alle einzelnen Theile und Theilchen nach ihrer Angemeſſenheit und Verwendbarkeit zu der einen oder anderen Ausdrucksweiſe. Innerhalb der bloßen Sprache erwogen ſie mit der äußerſten Gehörſchärfe in dem Klange jedes einzelnen Buchſtabens und in der Natur jedes einzelnen Wortes, innerhalb der Dichtung aber in der Zuſammenſetzung der Versmaße, innerhalb des Versmaßes in den Hebungen und Senkungen, den ruhigeren oder heftigeren, roheren oder anſtändigeren Bewegungen der zeitordnenden Rhythmen die charakteriſtiſche Verſchiedenheit. Die Feinhörigkeit für dieſe Dinge ſah Herder in Klopſtocks Oden wieder walten, und ſie gab in ſeiner Anſicht ſelbſt dieſen in ſich ſanghaltigen Gedichten etwas ſo Eingegeiſtetes, daß über jedem ein anderer Ton des Ausdruckes herrſchte. War in Pindar dieſe Kraft des unterſchiedenen Ausdrucks noch in weit höherem Maaße ſchon in der bloßen Dichtung gelegen, ſo wird doch die muſikaliſche Geſtaltung derſelben in jeder ihrer Bewegungen das ihrige hinzugethan haben. Der meliſche Periodenbau mußte zwar in weſentlicher Übereinſtimmung ſein mit dem poetiſch-metriſchen; die Proſodie zwang der Muſik das Verhältniß zwiſchen ihren Längen und Kürzen auf; aber in dem Verhältniß von

Kürze zu Kürze, von Länge zu Länge nahm ſich der muſikaliſche Rhythmus die Freiheit, deren Umfang Zeitmaas und Dauer zu verändern, und Worte und Silben nach ſeinem Bedürfniß ſeinen Zeiten unterzuordnen. In dieſen Elementen der muſikaliſchen Form, in Rhythmus Tempo Takt, war dann, wie im Großen in den muſikaliſchen Gattungen und Tonweiſen, der mannichfaltigſte Wechſel, die Metabole, das ſtete Augenmerk der Künſtler, und ſteigerte nothwendig die Beweglichkeit des Ausdrucks zu immer lebendigeren Wirkungen. Der Wechſel des ruhigen zweitheiligen und des regeren dreitheiligen Taktes war, wie ſelbſt die kleinen erhaltenen Reſte griechiſcher Tonkunſt darthun, bei den Alten viel häufiger als bei uns; durch die Untermiſchung dieſer einfacheren Zeitfüße aber mit dem bei uns kaum gebrauchten, bei den Alten als ebenbürtig angeſehenen fünftheiligen Takte, des Jambus mit dem Bacchius ($^3/_8$ mit $^5/_8$), des Trochäus mit dem Päon epibatos ($^5/_4$) machten die Tonmeiſter an geeigneter Stelle die außerordentlichſten Wirkungen, über welche die Theoretiker in der feinſten und zugleich natürlichſten Weiſe philoſophirten: Ariſtoxenus verglich die einfachen Takte mit dem geſunden regelmäßigen Pulsgang, den mäßigeren oder grelleren Wechſel in jenen verſchiedenen Takten aber den mehr oder weniger gefährlichen, von geſtörtem Organismus zeugenden, unordentlich wechſelnden Schlägen des Pulſes und ihrer beunruhigenden Bedeutung. Der fünftheilige Takt, in ſich ſchon aufregender Natur, war noch nicht die Grenze, bei der ſich die Alten begnügten; ſie ſchritten gelegentlich ſelbſt zu dem verwirrenden ſiebentheiligen (epitritiſchen), ja ſelbſt bis zu irrationalen Takten (mit Bruchtheilen von kleinſten Größen oder Zeiteinheiten) vor: was alles nur den Zwecken einer feinſten Modification charakteriſtiſcher Ausdrucksweiſe dienen konnte. So haben ſie in ihrer Baukunſt, in dem feinfühligſten Drang nach Bewegung und Leben, ſelbſt in dem ſtarren Stein den Schaft ihrer Säulen pflanzlich anſchwellen laſſen, und ſogar in den Wandflächen ihrer Tempel die ſteife mathematiſche Linie mit irrationellen Verhältniſſen durchbrochen. Dieſelben kühnen Feinheiten und feinen

Kühnheiten laſſen ſich in anderen Zügen ihrer Sang- und Spielweiſe verfolgen. Schon in ihren älteſten Tonarten waren die Fortſchreitungen in den kleinen Zeitſtufen von Vierteltönen eingeführt, der Gebrauch ſchwer zu intonirender, unmerklicherer Intervalle, die bei uns nicht üblich ſind, ſelbſt bei den ſpäteren Griechen nicht mehr gewürdigt, ja kaum noch vernommen wurden: es war dieß eine Feinheit, die für die Führung einer Melodie verſchwendet geweſen wäre, die für die Schattirung des Ausdruckes aber unſtreitig von der größten Bedeutung war, den ſie mit den zarteſten, der lebendigen Rede abgelauſchten Erhöhungen oder Vertiefungen, Schärfungen oder Milderungen in der Stimmbeugung bereichern konnte, deren wir uns ſprechend Alle unwiſſentlich gebrauchen. Dieſe ſelbe ſubtile Gehörbildung war auch in der Organik der Alten wirkſam, ihrer Inſtrumentalbegleitung. Die Kytharen und Lyren waren in den feinſten Stimmungsunterſchieden den Volkstonarten angepaßt; und es gab eine beſtimmte Praxis, in welchen Stellen der Scala, für welche beſonderen Geſangsarten jene nachgelaſſenen Intervalle, die verſchiedenen χρόαι der Inſtrumente angewendet wurden. Die Begleitung mußte dadurch nothwendig an ſchärferer Charakteriſtik gewinnen; bei Plutarch iſt auch ausdrücklich bezeugt, daß in der alten Kunſt klaſſiſcher Zeit der Ausdruck der Inſtrumentalbegleitung, die Spielſprache (διάλεκτος χρουματική), mannichfaltiger als bei den Späteren war, die für die enharmoniſchen Verfeinerungen den Sinn verloren. Wie geringfügig nach unſerem Maasſtabe gemeſſen die griechiſche Spielmuſik geweſen ſein muß, die einzelnen Inſtrumente waren bei ihnen doch vielleicht mehr als bei uns auf die leiſeſten Unterſchiede ihres Klangcharakters, auf die Natur ihres ſeeliſchen Ausdruckes angeſehen und danach gebaut. Bei uns, die wir Pauken Trompeten Hörner Klappern und Glockenſpiele in unſer Orcheſter aufgenommen haben, ſind die groben Klangunterſchiede nicht wohl zu vergreifen; die Alten, die dieſe ihnen ſehr wohl bekannten Lärm- und Signalwerkzeuge in ihrer Kunſtmuſik zuzulaſſen verſchmähten, bildeten ihre Flöten und Lauten in endloſer

Mannichfaltigkeit, nach Bau und Materie, ins allerfeinſte aus. Die viel angefochtene und ihrer aufregenden Wirkung wegen lange verpönte Flöte verfeinerten ſie in einer Unzahl von Variationen einfacher, doppelter, vielröhriger Inſtrumente, heimiſcher oder fremder, Lang- oder Querflöten von Horn Holz Rohr oder Metall, zum Zwecke der ſubtilſten Veränderungen des Ausdrucks, je nachdem ſie zur bloßen Begleitung von Saiteninſtrumenten, oder zu Aufführungen, zu Märſchen, Aufzügen, Opfern, Begräbniſſen, Hochzeiten oder Anderem beſtimmt waren. Wo auf dieſe Weiſe Alles auf die geiſtige Bedeutſamkeit, auf die dramatiſche Kraft, auf die allſeitigſte Mannichfaltigkeit des Ausdrucks abzielte, begreift man leicht den engſten Zuſammenſchluß von Ton- und Dichtkunſt (ob man ihn als Urſache oder Wirkung dieſer Richtung der Kunſt denkt) als eine innere Nothwendigkeit, und *aus ihr* alle die, zweifelloſen oder muthmaßlichen, Eigenheiten der alten Muſik. Die Griechen, in der Vorliebe ihres plaſtiſchen Geiſtes, bevorzugten in der guten alten Zeit die einfachſte und urſprünglichſte Weſenheit aller Muſik, die das Mechaniſchſte ihrer drei Grundelemente heißen mag, in dem ſie aber mit dem ganz geiſtigen Prinzip der Dichtung am untrennbarſten verwachſen iſt: die rhythmiſche Bewegung; die, weil alle Äußerung des körperlichen Lebens, Herz- und Pulsſchlag, Athmung und Gang in regelmäßig gegliederter Ordnung erfolgt, in den ganz ſinnlichen Überwirkungen ihrer Schläge auf das Ebben und Fluten des Blutlaufs und des Nerven- und Empfindungslebens die unmittelbarſte Gewalt über die Menſchen ausübt, ſelbſt über kaum Geborene, ſelbſt über die Thiere. Jene Eigenheit der Totalität, der einheitlichen Ganzheit und Geſchloſſenheit des griechiſchen Kunſtſinnens und Wirkens hat im Muſikaliſchen vielleicht darin ihre feinſte Spitze, daß bei ihnen Muſiker und Kanoniker, Praktiker und Theoretiker nahe daran waren, die drei Grundelemente der Muſik für einerlei Sache zu erklären. Melodie war ihnen natur- und ſachgemäß im Weſentlichen daſſelbe was ihnen Harmonie bedeutete, unter der ſie jede wohlklingende gefällige Tonfolge und Tonverbindung verſtanden; aber auch die har-

moniſchen und rhythmiſchen Verhältniſſe führten ſie, die Ähnlichkeit zwiſchen den wohlthuenden Eindrücken einer reinen Conſonanz und einer einfachen rhythmiſchen Zeitgliederung erkennend, auf einerlei Zahlenverhältniſſe zurück: ſie verglichen den Gleichklang dem auf dem gleichen Verhältniß von 1 : 1 beruhenden dactyliſchen Zeitfuß, die Octave dem jambiſchen Takt im doppelten Verhältniß 1 : 2, die Quinte dem päoniſchen Takte im hemioliſchen ($1^1/_2$), die Quarte (3 : 4) dem ſiebentheiligen Takt im epitritiſchen ($1^1/_3$) Verhältniß. Schieden ſie aber einmal unter jenen drei Potenzen der Muſik, ſo galt ihnen die Rhythmik als die Cardinalwiſſenſchaft des Geſanges; ſie nannten den Rhythmus das männliche Prinzip, das ſich zur Melodie verhalte wie das Wirkende und Geſtaltende zu der geſtaltbaren Materie; die Melodie trat ihnen als das minder Ausdruckfähige auf eine zweite Stufe herab. Daher kam es, daß man gegen die Häufung der Strophe, (des melodiſchen Elements in der Poeſie,) empfindlich ward; daß die mimetiſchen, die nachahmenden, d. h. die den dramatiſchen Ausdruck ſuchenden Tonmeiſter in den Nomen die Gegenſtrophen verwarfen, und daß auch die Dithyrambiker, als ſie nach Laſos' Vorgange ihrerſeits „nachzuahmen" begannen, gleichfalls die Gegenſtrophen beſeitigten. Hält man dieſe merkwürdige inſtinctive Folgerichtigkeit der Alten in dieſer Richtung auf das Ethos, das charakteriſtiſch Ausdruckſame, feſt vor Augen, ſo verſteht man vollſtändig, daß ſie nach der harmoniſtiſchen Ausbildung unſerer neueren Tonkunſt, trotz mancherlei Anſätzen, durchaus kein dauerndes Verlangen bezeugten; Tartini's und Böckh's Meinung war, daß ſie dieſelbe, wenn gekannt, verſchmäht haben würden. Und dieſer Anſicht wird man nur ſchwer widerſprechen, wenn man ſich erinnert daß (von der importirten Schulmuſik abgeſehen) alle ſüdländiſchen Völker nirgends ein Begehr nach mehrſtimmigem Geſange, die naturwüchſigen darunter ſelbſt einen Widerwillen vor ſeinem verwirrenden Lärme verrathen; daß ſich die halbantiken Italiener in ihrer weltlichen Muſik gegen die ausgebildete Harmoniſtik der Deutſchen ſtets gleichgültig verhielten; daß ſie gegen ihren nackten aber naturwarmen

Geſang den kalten in den Flauſch der Harmonie gehüllten Sang der Nordländer allezeit gering achteten; daß ſie, ſelbſt in der höchſten Blütezeit der harmoniſtiſchen Spielkunſt, in ihren antiphonen und homophonen Begleitungen nur die Idee des Geſanges zu ſteigern liebten; und daß Frankreich, zwiſchen Germanismus und Romanismus überall eine charakteriſtiſche Mitte haltend, durch die zwei muſikaliſchſten Jahrhunderte hindurch der große Kampfplatz zwiſchen den melodiſtiſchen und harmoniſtiſchen Richtungen geblieben iſt. Unter den Romanen empfand man fortwährend wie die Alten thaten, daß die Harmonie wohl allgemein zur Verſtärkung und Vervielfältigung des Ausdrucks viel beizutragen vermöge, nichts aber zu ſeiner gelenkeren Biegbarkeit und einheitlichen Wirkung. Tartini war vielmehr der Überzeugung, daß für die Abſicht, beſtimmte klar ausgeſprochene Seelenbewegungen muſikaliſch ſcharf zu charakteriſiren, aller mehrſtimmige Geſang nicht tauge: wegen des innerlichen Widerſtreites in den Extremen der Harmonie, deren tiefſte und höchſte Töne, die Einen ihrer Natur nach ſchwer und trübe, die Anderen leicht und hell, unmöglich auf Einerlei Wirkung gleichartig zuſammenarbeiten könnten; daß daher auch die Harmonie nur wenig einer Tonkunſt wie die griechiſche dienen konnte, die ſo ganz darauf geſtellt war, aller Abſchwächung des muſikaliſchen Ausdrucks, aller Zerſpaltung des muſikaliſchen Eindrucks, aller Zerſtreuung der Aufmerkſamkeit der Zuhörer vorzubauen, damit ihr in ihrem gemeinſamen Gange mit der klar auslegenden Dichtung die volle Macht auf die Seele zu wirken ungeſchmälert erhalten bleibe. Die griechiſche Tonkunſt ward auf dieſem Wege ein Anderes als ſie bei uns geworden iſt; es folgt daraus nicht, daß ſie wegen ihrer einfachen Weiſe minder kunſtvoll in ihrer Ausbildung, minder großartig in ihrer Wirkung geweſen ſein müſſe. Es ſei, daß ſie ſich zu unſerer harmoniſtiſchen Kunſt verhielt wie der einfache maſſive Tempelbau der Alten zu den complicirteren gothiſchen Bauwerken der mittleren Zeiten: man weiß, wie ſich ein Göthe in ſeinem Geſchmacke zwiſchen beiden Richtungen der Baukunſt entſchied.

Fortwirkung der griechiſchen Muſik auf die Tonkunſt neuerer Zeiten.

Wir beſtätigen, was von je die Anſicht der Muſikhiſtoriker war, daß die rhythmiſch-declamatoriſche Tonkunſt der Alten ihr Weſen nicht in dem Reiz melodiſcher oder harmoniſcher Formen, ſondern in der dramatiſchen Wahrheit und Feinheit geiſtigen Ausdrucks hatte; wir beſtreiten, daß ſie darum einen geringeren Werth oder eine geringere Wirkung gehabt hätte. Wir beſtritten dieß in dem Zuvorgeſagten mit Argumenten, die wir aus der nur vermuthbaren Beſchaffenheit der griechiſchen Muſik entnahmen; wir wollen es in dem Folgenden erhärten mit Argumenten, die wir aus ihrer Fortwirkung entnehmen. Denn grade von jener Seite ihrer dramatiſchen Natur her *hat* die Muſik der Alten wunderbarer Weiſe, auch ohne erhaltene Muſter, auf ganz geiſtigem Wege in Zeit und Geſchichte fortgewirkt. Sie hat in dieſer Beziehung ein fortwucherndes Capital eingeſchoſſen in das Grundvermögen aller neueren Muſik, nicht durch ein reales Vermächtniß, ſondern durch eine ideale Anregung des ſchaffenden Kunſtgeiſtes. Wenn in den verſchiedenſten Zeiten die verſchiedenſten Tonſetzer die Muſik auf ihre dramatiſche Leiſtungsfähigkeit anſahen, fielen ſie alle auf die Form des recitativen Sprechgeſanges und meinten alle damit die alte griechiſche Kunſt wieder aufleben zu machen. So that im Anfang dieſer muſikaliſchen Renaiſſance der Erfinder der Oper, J. Peri; ſo that in neueſter Zeit Wagner, der von dem Ehrgeiz ſogar beſeelt iſt, nach der Weiſe des Alterthums den Wort- und Tondichter in Einer Perſon wieder zu vereinigen; ſo that in der Mitte zwiſchen beiden Gluck, als er das accentuiſtiſche vor dem melodiſchen Prinzip bevorzugend in der Oper zur Wahrheit des natürlichen Ausdrucks zurückſtrebte. Alle drei in allen drei Epochen waren darin ſelbſt allzuſehr in die alterthümlende Richtung verfahren, daß ſie über der Einen Muſikart, die die Alten allein gekannt und gepflegt hatten, andere, denen eine ſäculare Gewöhnung die Kunſtweihe gegeben hatte, zurückſtellten, daß ſie über dem Dramatiſchen das Melodiſche vernachläſſigten. Darin eilten die Italiener ihren antikiſirenden Erfinder des Recitativs durch einen Sprung in das andere Extrem, in die ausſchließliche Vor-

liebe für die Arie, zu ergänzen; darüber verwarnte Rouſſeau, ſonſt ganz eingeſtimmt mit ſeiner Richtung, den Ritter Gluck, wie man heute Wagners ausgeſprochener Ueberzeugung, daß der Ariengeſang der Natur des Dramas widerſtrebe, widerſpricht. Wie hoch man von dem Recitative, als der weſentlichſt dramatiſchen Muſikform denke, die Rückſchränkung der Muſik auf ſie allein, die Rückſetzung ihrer übrigen Geſtaltungen um dieſer Einen willen, wäre eine unſtatthafte Verleugnung aller Geſchichte. Und auf alle Fälle könnte ſie lohnend und dankbar nur dann ſein, wenn eine ſo edle und hochgehaltene Dichtung wie im Alterthum, die durch jene wechſelvolle Vielgeſtaltigkeit und wuchtige Größe des Inhalts die Eintönigkeit der muſikaliſchen Form verhütete, der Tonkunſt wieder die Texte lieferte. In dieſer letzteren Beziehung hatte Gluck, außerhalb der Oper, noch einen anderen und graderen Rückweg zu der Weiſe der antiken Kunſt betreten. Er entzückte ſich wie zu einem helleniſchen Hymnenſänger über Klopſtocks Oden, dem einzigen was wir in Deutſchland an lyriſcher Sprachgewalt etwa mit Pindar zu vergleichen hätten. Wenn die gewöhnliche Meinung war, daß mit einer ſo großartigen Poeſie, wie dieſer oder der Pindariſchen, verbunden, die Kunſt der Töne unmöglich nach dem Grundſatz der Gütertheilung vermählt ſein könne, daß die Dichtung da nothwendig alle Vorhand in Beſitz und Herrſchaft haben, die Muſik zu einer untergeordneten Rolle herabſinken müſſe, ſo ſchien Gluck darum doch nicht zugeben zu wollen, daß der ſchönſte Geſang durchaus der ſchlechteſten Poeſie geſellt, oder daß die einer edlen Dichtung geſellte Muſik um ihrer Einfachheit willen eine untergeordnete Muſik ſein müſſe. Er hatte die Beſcheidenheit und Verleugnung, ſeinen höchſt einfachen Geſang, den er ſich nur mit kleinen Strichen und Zeichen in das Odenbuch notirte, den Worten des Dichterfreundes im engſten Anſchluſſe anzufügen; die Reichardt aber und Andre, die dieſe Tonſtücke von ihm vortragen hörten, fanden ſie ebenſo eigenthümlich und tiefgeſchöpft wie ſie einfach waren, dem Herrlichſten gleich, was der Meiſter in ſeinen glücklichſten Stunden geſchaffen hatte: „die getreueſte Auffaſſung

des Dichters gepaart mit bewundernswürdiger Freiheit des Muſikers, die erhabenſte Einfalt verbunden mit Originalität, mit großem Reichthum und immer neuer Mannichfaltigkeit." Durchgehend ſchlug das rhythmiſche Princip in dieſen Odencompoſitionen vor, die weniger nach Art des melodiſchen Geſanges „als des gemeſſenen Recitatives" geſtaltet waren. Das Eine Wort kann uns erinnern, daß wir uns eine ungefähre Vorſtellung von antiker Muſik an keiner Kunſtgattung ſo lebendig machen können wie an dieſer. In dem „großen", begleiteten, gemeſſenen Recitative, das durch die ausgeführtere Begleitung in ein regelmäßigeres Zeitmaas gebunden (obligat) wird, nannte der muſikkundige Krauſe geradezu die alte Kunſt in höherer Verklärung wiedergeboren. Dieſe Gattung iſt in aller neueren Muſik außer allem Vergleiche die ausdrucksvollſte, die dramatiſchſte. Als jener Peri und ſeine nächſten Zeitgenoſſen, in Folge ihres Nachdenkens über die alte Muſik, auf die recitative Monodie fielen, blieb dieß lange ein unfruchtbarer Verſuch, weil die gedehnten Reimperioden des Marini'ſchen Poeſieſtils, dem ſie anfangs zu fröhnen hatten, der möglichſt öde Boden für muſikaliſchen Anbau war. Sobald aber die fortſchreitenden Operntexte eine dramatiſchere Haltung gewannen, ſo konnte es nicht fehlen, daß gelegentlich der Lauf der Handlungen, die ſie ſchilderten, auf Situationen führte, in welchen die Gemüthsbewegungen lebhaft wechſeln und raſch und plötzlich in andere, ſelbſt in die ſchroffſten Gegenſätze überſchlagen, oder wo ſich eine heftig ausfahrende oder innerlich wühlende Leidenſchaft in ihrem ganzen Werden Wachſen und Gipfeln entwickelt, oder ein ungewöhnlich ſtarkes, aus ſich herausgehendes, um und über ſich greifendes Gefühl ſich in Gedanken verflicht, wo die Seele von vielen Gegenſtänden zugleich beſchäftigt, von einem Meere, einem Sturme von Erregungen aufgewühlt iſt, die von Silbe zu Silbe, von Wort zu Wort die Rede mit einer Fülle von bunten wechſelnden Bildern beſchweren: an ſolchen Stellen würde keine geſchloſſene melodiſche Form der Wucht des Inhalts gerecht werden können, ſo wenig wie den ſinnvollen Chortexten der Alten; ſie

würde um des Wohllauts willen einen um den andern der gehäuften pathetiſchen Accente fallen laſſen und ſo den Ausdruck verwiſchen. An ſolchen leidenſchaftlichen, inhaltvollen Stellen des angegebenen Charakters nun, die wie keine anderen den glänzenden poetiſchen Texten der Alten nahe rücken, trat dann jene urſprünglichſte declamatoriſche Kunſtart ungeſucht von ſelber ein: weil der Tonſetzer nur in dieſer Freiheit der ungehemmteren Bewegung und der unvermittelteren Übergänge, nur durch den raſchen Wechſel der Accente in dem wechſelnden Reichthum der Worte, die gedrängte Fülle oder das ordnungsloſe Ungeſtüm der geſchilderten Gemüthsbewegungen in angemeſſener Weiſe auszudrücken vermag. Der Tonkunſt können viele andere Aufgaben, keine größere kann ihr geſtellt werden. Auch hat man die Meiſterſtücke in dieſer Gattung allezeit trotz, wenn nicht wegen ihres Anſchluſſes an die Dichtung, man hat ſie allezeit trotz der Einfachheit, wenn nicht wegen der Einfachheit und naturgetreuen Unmittelbarkeit ihrer Ausdrucksweiſe von der ergreifendſten, keinem anderen muſikaliſchen Eindrucke an erſchütternder Macht vergleichbaren Wirkungskraft gefunden. Piccini rühmte fälſchlich als den Erfinder des „großen" Recitativs den Leonardo da Vinci, in deſſen Dido der letzte faſt ganz in dieſer Weiſe behandelte Act berühmt war durch die lebenvolle und ſchreckhafte Wirkung, die er machte; in Wahrheit hatte ſchon früher Alex. Scarlatti dieſen Stil in einfachen Verſuchen eingeführt, und bei Händel war er bereits in ſeiner ganzen Herrlichkeit hervorgetreten. Wer die Reihe der großen Recitative Händel's, von den erſten gleich anfangs um ihres bezwingenden Pathos willen bewunderten Verſuchen in ſeinen reiferen Opern wie Cäſar und Tamerlan an bis zu den herrlichen arioſen Stellen im Meſſias Alexander und Belſazar, in Joſeph und Jephtha, in Semele und Herakles überſehen kann und überdenken mag, wer ſie in der ganzen Stufenfolge ihrer inneren Verſchiedenheiten überſchlagen und richtig ſchätzen will, von dem leichten, jeder Mozart'ſchen oder Weber'ſchen Oper einfügbaren Stile an, in dem er die ſehnſüchtige Liebende das Stelldichein ihres Geliebten im Floridant

erwarten läßt, bis zu den erhabenen Tonſätzen, in welchen er in den charakteriſtiſchſten Unterſcheidungen die Gottheit redend einführt, im Meſſias Er ſelber als der Sprecher der Chriſtenheit, oder im Belſazar von dem Propheten Daniel und von dem Weltkinde Cyrus einführen läßt, der wird Chryſanders Ausruf vollaus zu würdigen wiſſen: daß die Kenner erſtaunen würden, wenn ſie die großen recitativen Sätze Händels alle auf Einen Haufen gebracht ſähen. Wir zweifeln, daß ſeinen großartigſten Tonreden dieſes Stils irgend etwas an Tiefe und Größe gleich gekommen iſt. Man hat ſpäter Gluck um die Structur ſeiner Recitative gerühmt; man pries Mozarts Kunſt, die ſchönſten Tonſätze dieſer Art aus der Verbindung der ausdrucksvollen Declamation mit der Macht des verſchwenderiſch ausgeſtatteten Orcheſters zu bilden; in Beider Praxis und in der Schätzung der meiſten Fachmänner ſoll dem Recitativ erſt durch die Harmoniefülle und Eigenthümlichkeit der Inſtrumentalbegleitung ſeine Stärke und ſein Reiz verliehen werden: obwohl dieſe Zugabe in den wahrhaften Muſterſtücken dieſer Gattung weder unerläßlich zu ihrer Wirkung, noch auch in ihrem Aufbau das Beſtimmende iſt. Sie iſt nicht unerläßlich: denn wenn ſchon der Schauſpieler in Stellen von ſo tiefer Bewegung mit den bloßen Worten die größten Wirkungen macht, wie ſollte ſich ſeine Declamation vom Geſange beſchwingt nicht, auch ohne die Nachhülfe eines vollen Orcheſters, noch viel höher erheben? Tartini erlebte 1714 in Ancona, daß in einer 13mal wiederholten Oper eine einzige recitative Zeile, deren Worte den Ausdruck des Unwillens trugen bei einer gewiſſen Strenge und Kälte im Blute, die Geiſter der Zuſchauer jedesmal ſo erſchütterte, daß Jeder den Andern anblickend erbleichen ſah; dieſe Stelle war nur von einem Baſſe begleitet. Die Inſtrumentalbegleitung, ſagten wir, iſt auch nicht das den Aufbau beſtimmende in dem großen Recitativ. Es kann eine ſchwierigſte muſikaliſche Aufgabe ſcheinen, in begleiteten Recitativen den überraſchenden, unvermittelten Sprüngen der Accente einer ſtürmiſchen Empfindung in ausdrucksvoller Wahrheit gerecht zu werden und doch in den raſch wechſelnden

Accordfolgen einen regelrechten Gang einzuhalten, der doch von aller melodiſchen Abglättung fern bleiben ſoll. Den Meiſter der Technik verſucht dieß leicht zu kunſtvoller Ueberladung; der geiſtvolle Tonkünſtler, dem die einfachſt naheliegenden Effecte die allein richtigen ſind, erfährt bei dieſer Aufgabe bald, wie wunderbar die Natur ſie erleichtert: da die grellſten Abſprünge und Ausweichungen in der ächten ausdruckwahren Redebetonung, in ihren ſchroffſten Diſſonanzen die Löſungen in ſich bergend, der Tongeſtaltung nicht nur entgegen kommen, ſondern ihr die Wege gradezu zeigen und vorſchreiben. In dieſer Beziehung gibt es vielleicht kein muſtergültigeres Beiſpiel als den erſtberühmten Händel'ſchen Satz dieſer Art, den Sang des Siegers Cäſar über die Gebrechlichkeit menſchlicher Größe am Grabe des beſiegten Pompejus (Alma del gran Pompeo), der allein mehr als ganze Bücher unſeren Verſuch einer geiſtigen Begründung der Tonkunſt ſtützt. Das in gis Moll beginnende Stück durchläuft fünf Kreuz- und ſechs b-Tonarten, um in as Moll zu ſchließen. Dem Techniker ſind die frappanten Uebergänge an ſich ſelber merkwürdig; uns ſind ſie es nur darum, weil nicht Einer unter ihnen iſt, der nicht von der Betonung vorgezeichnet wäre, die ein klaſſiſcher Declamator den Worten einprägen würde. Ein ſchulmäßiger Sänger, der nach den Tonzeichen zu ſingen gewöhnt iſt, würde vielleicht bei vielen dieſer Uebergänge ſtutzen und ſtraucheln, während ein Laie von natürlicher Redegabe, der den Sinn der Worte gefaßt hat, die einmal gehörte Tonweiſe mit Leichtigkeit nachſingen würde: ſo ganz iſt dieß nur die ächte Abſchrift der ächten Natur.

Der polyphone Geſang des Mittelalters.

Fortwirkung der griechiſchen Praxis und Theorie auf die Muſik des Mittelalters. — Gregorianiſcher Kirchengeſang.

Bei den Alten war auf dem Wege einer inſtinctiven Routine, aus dem bloßen Naturdrang des ſchöpferiſchen Geiſtes heraus, eine volksbildende Kunſt in der üppigſten Fülle der Erzeugniſſe aufgeſchoſſen, eine Praxis, über die jetzt die eindringendſten Kenner (wie Bellermann) der Vermuthung zugänglich geworden ſind, daß ſie durch eine große Kluft von der Muſik*lehre* der Alten getrennt geweſen ſein möchte; die ihrerſeits, weil ſie ſich mit unvollkommenen Erkenntnißmitteln in unvollſtändige Erfahrungen *ver*fahren hatte, arm an ſicheren Ergebniſſen bleiben mußte und neben den phantaſtiſchen Geiſtesſpielen der Harmonik der Pythagoräiſchen Schule nur eine Sammlung mangelhafter Lehrſätze den kommenden Geſchlechtern vererbte. Dieſer dürftigen Theorie ſollte gleichwohl die neuere Tonkunſt nicht weniger als jener reichen Praxis tief verpflichtet werden. Die Eine, ſahen wir, (und wir werden noch einmal darauf zurückkommen müſſen,) leitete in einem weiten Sprunge über zwei Jahrtauſende hinüber zu dem weltlichen Muſikdrama der neueren Zeiten an, ohne einen eigentlichen Wegweiſer zurückgelaſſen zu haben. In einer ganz entgegengeſetzten Richtung aber, werden wir zunächſt ſehen, wirkte die heidniſche Kunſt auf die chriſtlichen Jahrhunderte auch in ganz unmittelbarer Anknüpfung praktiſch herüber, während ſie zugleich theoretiſch durch hinterlaſſene Leitfäden auf weiten Um- und Irrwegen zu Erweiterungen der Tonkunſt führte, die auf einem den Alten gänzlich verſchloſſenen Gebiete lagen. In ihrer Praxis war die griechiſche Muſik zur Zeit ihrer Blüte eine durchaus volkseigene Kunſt geweſen; in dem Maaße, wie ſich ihre Theorie und Technik weiter gebildet hatte, war die nationale Eigenthümlichkeit geſchwunden; und ſeit den Alexandriniſchen und Römiſchen Zeiten ward ſie zu einer Weltlehre für die ganze bildungsfähige Menſchheit. Mit dem Tode und unter der Verweſung der alten Kunſt wurden die geſunden Kerne ihrer Lehre zu einer weitverbreiteten Saat,

aus deren langſam ſproſſenden Keimen eine ganz neue Kunſtbildung erwachſen ſollte.

Die kunſtreiche klaſſiſche Muſik der Griechen war mit ihrem geſammten Volksleben untergegangen. Den erſten chriſtlichen Jahrhunderten wäre kaum noch ein Muſterſtück ihrer Meiſterwerke zugänglich geweſen; und wenn doch, ſo würde es in den frommen Kreiſen der jungen Chriſtengemeinden verſchmäht worden ſein, für deren Bedürfniß und Begabung die üppige Rhythmik und ausdrucksvolle Melodik, das chromatiſche und enharmoniſche Tongewebe der muſiſchen Werke der Alten viel zu gekünſtelt war. Daß ſich gleichwohl die Anfänge des chriſtlichen Geſanges mit den noch lebendigen Reſten der alten Muſik ſehr nahe berühren mußten, war einfach in der Natur der Dinge gelegen; aber das Ungeſtalte in dem Werdenden ging dann inſtinctiv auf die Ungeſtalt der älteſten Ueberlieferungen zurück oder begegnete ſich mit der Unform der neueſten Entſtellungen: ganz ſo, wie die rohen Erſtlinge chriſtlicher Moſaik und Malerei mit den letzten heidniſchen Erzeugniſſen dieſer Künſte von einer äußerſten Entartung zuſammenſtießen. Noch hören wir heute vielleicht in den Pſalmodien der römiſchen Kirche die Nachklänge uralter jüdiſcher Ritualgeſänge und griechiſcher Nomen. In den älteſten Zeiten, da die Pſalmen noch volksthümlich von der ganzen Gemeinde geſungen wurden, werden dieſe Weiſen noch treuer bewahrt geweſen ſein, die man nur mit einem neuen Geiſte erfüllte. Der älteſte abendländiſche Kirchengeſang, der Ambroſianiſche (4. Jahrh.), beobachtete noch, gleich der griechiſchen Kunſt an die Metrik der Dichtung angeſchloſſen, die Quantität der Silben; die liturgiſchen Vorträge waren einfache accentuirte Recitative, dem Herſagen (nach Auguſtinus) näher als dem Singen. Und von dieſem Accentus des Liturgen wird auch der einſtimmige Concentus der Gemeinde in den (aus dem Orient entlehnten) Antiphonien, dem Wechſelgeſang von Chor zu Chor, und in den (in Italien hinzugekommenen) Reſponſorien, dem Wechſelgeſang von Gemeinde und Vorſänger, nicht weſentlich verſchieden geweſen ſein. Auch als ſich ſpäter die Form

des Gottesdienſtes, in einem Uebergange von dem Volksthümlichen zum Hieratiſchen, beſtimmter ausbildete, als Gregor der Große (6—7. Jahrh.) in ſeinem Antiphonar die allgemeine Norm des kirchlichen Geſanges feſtſtellte und die Pflege deſſelben an ſchulmäßig gebildete Sänger fiel, äuderte dieß wenig an der großen Einfachheit des altkirchlichen Stils, der in ſeinen Anlehnungen an die antike Tonkunſt ſelber zu dem Urthümlichen des Alterthums zurückneigte. Wie die Anfänge der griechiſchen, ſo bewegten ſich auch wieder die Anfänge der chriſtlichen Muſik ausſchließlich in der einfachen Tonordnung des diatoniſchen Geſchlechtes. Schon bei dem H. Ambroſius war, im ausdrücklichen Gegenſatz zu der verfeinerten weltlichen Kunſt, die Chromatik als eine Eigenſchaft der verweichlichenden Theatermuſik verpönt. Die auf Ambroſius und Gregor den Großen zurückgeführte Doppelgruppe der acht Kirchentöne, die bis zum 17. Jahrh. die Grundlage aller Tonſetzung blieben, war aus den ſieben Octavengattungen hervorgegangen, auf welchen das griechiſche Tonſyſtem der mittleren Zeiten, vor der ſpäteren Ausbildung ihrer zwölf Mollſcalen, beruht hatte: gegründet wie jene auf die Verſetzung der diatoniſchen Scala ohne Erhöhungen und Erniedrigungen, ihren verſchiedenen Charakter herleitend aus der verſchiedenen Lage der Halbtöne innerhalb der Tonleiter; auch ihre Benennungen waren die der griechiſchen Octavengattungen, wobei nur die ſeltſame, von der Halbkenntniß der alten Muſiklehre zeugende Verwirrung unterlief, daß man die Octavenreihen der Griechen mit den ſieben älteſten ihrer Mollſcalen verwechſelte, die dieſelben Namen aber in umgekehrter Ordnung trugen. Die ſtrenge Diatonik dieſes Syſtems war in dem monodiſchen Gregorianiſchen Geſange ohne Mühe feſtzuhalten, und ſo auch im Chor, der in einſtimmigem Einklang, wie bei den Alten, ausgeführt war. Die gleichgehaltenen Töne dieſes einfachſten Chorgeſanges (cantus planus) waren ihrem Werthe nach nicht unterſchieden: in dieſem Abwerfen der Feſſeln der Proſodie, die der Ambroſianiſche Geſang noch geduldet hatte, machte ſich ein erſter Bruch mit der antiken Weiſe der innigeren Verſchmelzung von

Sang und Sprache geltend. Alle mechaniſchen Tonwerkzeuge waren ausgeſchloſſen, „damit die Kirche nicht zu judaiſiren ſcheine“; nur der „lebendige Pſalter“ ſollte (nach dem H. Euſebius) den Herrn im Geſange preiſen: auch hierin kann man eine Rückkehr zu antiker Einfalt entdecken, weil auch den Griechen der, allen orientaliſchen Culten (der Phryger, Phöniker, Aegypter) eigene, ſinnbetäubende Inſtrumentallärm als eine Kakomuſia zuwider war. Von irgend welchen harmoniſchen Beziehungen war ſo wenig wie in den Chören der Alten die Rede; der Gregorianiſche Geſang war einfach durch ſeine melodiſche Fortſchreitung charakteriſirt, die ſelten den Umfang der Octave überſchritt; dadurch bewahrten die Tonarten, in deren Melodien ohnehin das Auf- und Abſteigen der Töne, Anfang Mitte und Ende, nach beſtimmten Vorſchriften geregelt war, ihre unterſcheidende Eigenheit und Feſtigkeit. Auf ſo einfachem Grunde bildeten ſich die Hymnen, die Pſalmgeſänge und die Sätze des Meßritus aus, die von Anfang an in ſich ſelbſt nach ihrem wechſelnden Inhalte und nach ihrer Steigerung von Rede zu Geſang verſchieden waren, weiterhin auch, je nach Art und Natur der Feſttage und ihrer Feier, einiger freieren Veränderung in Formen und Ausdrucksweiſen zugänglich wurden. Dieſe feſtſtehenden Ritualtexte ſollten dann mit ihren Geſangsweiſen als eine geheiligte Einkleidung der heiligen Worte für alle Zeiten unverändert fortgepflanzt werden. Die Kirche, nicht die Muſikſchule, das gottesdienſtliche nicht das künſtleriſche Bedürfniß ſchrieb dieſe Satzung vor, und furchte ſo der Tonkunſt ein geſetzliches Geleiſe, aus dem kein Einzelner, dem mächtigen religiöſen Gemeinleben gegenüber, leicht gewagt hätte, in perſönlicher Eigenmacht ändernd herauszutreten. Der Gregorianiſche Geſang ſollte ein unantaſtbarer Mittel- und Kernpunct (cantus firmus) der kirchlichen Tonkunſt ſein; und durch ein ganzes Jahrtauſend blieb er der Anhalt für alle muſikaliſche Praxis, indem er zugleich durch ſeine Ausbreitung über die ganze abendländiſche Welt (ſeit Karl dem Großen) den Grund zu der gleichmäßigen und gemeinſamen Entwickelung aller neueren Muſik legte.

Conflict der alten Theorie mit der neueren Praxis mehrſtimmigen Geſangs.

Dieſer, von dem unverrückbaren Brauch der Kirche geſtützten, muſikaliſchen Praxis lief nun die griechiſche Muſiklehre zur Seite, die der Nimbus einer Autorität von ähnlicher Unanfechtbarkeit umgab. Ihr Erneuerer und Ausleger war Boëthius († 524), der kurz vor Gregor das diatoniſche Syſtem geordnet und auf jene ſieben Octavengattungen der Alten zurückgeführt hatte. Er wollte ausdrücklich an der Theorie der Griechen nichts geändert wiſſen und legte ſie den Folgezeiten als ein ungeklärtes Evangelium auf. Der Kern dieſer Lehre war, was die Pythagoräer und ihre Nachfolger über die Tonverhältniſſe überliefert hatten. Den Alten war nicht unbekannt, daß der Ton durch Schwingungen elaſtiſcher Körper erzeugt wird; daß aber die Verhältniſſe der Tonſtufen zu einander auf Zahlen dieſer Schwingungen beruhten, war ihnen verborgen geblieben. Ohne Wägen und Meſſen hatte der bloße Sinn herausgebracht, daß der Ton Diaokto (Diapaſon) im Verhältniß von 2 : 1 zu dem Grundtone zurückführt; gleich der erſte Verſuch aber, dieß einfachſte Verhältniß rationell zu beſtimmen, war nach der eigenen Mythe der Pythagoräer falſch: ihr Meiſter ſollte mit einem Gewicht von 12 Pfunden den Ton einer mit 6 Pfunden beſchwerten Saite in die Octave erhöht haben, wozu ein Gewicht von 36 Pfd. nöthig war. Der erſte Schritt in die techniſche Unterſuchung war alſo, obwohl das Ergebniß richtig war, ein Fehltritt; und es dauerte bis ins 17. Jahrh., ehe er durch eigentliche Meſſung der Schwingungszahlen ſtreng wiſſenſchaftlich berichtigt wurde. Die Pythagoräer hatten ferner am Monochorde die einfachen Verhältniſſe der paraphonen Intervalle Quint und Quart richtig herausgefunden, die ſie, neben der vollkommenen Conſonanz der Octave, zu unvollkommenen Conſonanzen erklärten; in ihren Berechnungen der Terz und Sext aber war es eine folgenſchwere Verfehlung, daß ſie in die ungenauen Verhältniſſe von 64 : 81 und 16 : 27 verwickelt blieben; dieſe Intervalle waren daher zu den Diſſonanzen geworfen, und ſelbſt dann, als der Alexandriner Didymus (38 J. v. Chr.) die richtigen Verhältniſſe der beiden Terzen gefunden hatte, zu den Ehren

der Concordanz nicht wieder hergeſtellt worden. Bis zu Ende des 13. Jahrh. blieb der Streit, ob Terzen und Sexten unvollkommene Conſonanzen oder Diſſonanzen ſeien, ungeſchlichtet, und die Anfechtung des ſo lange her ganz unbezweifelten conſonirenden Charakters der Quart vermehrte damals die Verwirrung. Zu Boëthius' Zeit, der von keinen anderen Conſonanzen wußte als denen der Alten, waren dieſe Streitigkeiten noch unbekannt, denn für die Einfalt des Gregorianiſchen Geſanges reichte die alte Lehre aus; dieß änderte ſich aber bei dem erſten Eintritt der Verſuche im ungleichartigen mehrſtimmigen Geſange, den die Alten mit Willen ſchienen gemieden zu haben. Denn daß ſie alle diaphone Polyphonie ſo wenig gekannt als geübt haben ſollten, ſchiene faſt unbegreiflich, da ſie vielſaitige Inſtrumente beſaßen und auch, bezeugter Maaßen, von dem wohltönenden Zuſammenklang verſchiedener Töne in gleichzeitiger Miſchung die Erfahrung hatten. Auch mochte ſich mit der wachſenden Erkenntniß ſolcher harmoniſcher Verhältniſſe, beſonders in den großen Inſtrumentalconcerten der ſpäteren Zeiten, die praktiſche Anwendung derſelben mehr und mehr ausgebreitet haben. Wie aber, und unter welchen Bedingungen dieſe Kunſt der Symphonie auszuüben und anzuwenden ſei, darüber war in der alten Kunſtlehre und ihrer rein aus der melodiſchen Tonverbindung abſtrahirten Intervallberechnung nirgends auch nur eine Andeutung, geſchweige eine Anleitung überliefert. Grade in dieſer Richtung aber wollte und ſollte das Mittelalter die Geſangkunſt weiter bilden: ein dunkler Trieb der Völker und der Zeiten, in den gröbſten ſinnlichen Bedürfniſſen gewurzelt, zu den feinſten ſinnigſten Kunſtgeſtaltungen hinüberleitend, drängte mit unwiderſtehlicher Macht in dieſe neue Bahn.

Urſprünge des mehrſtimmigen Geſangs und Spiels.

Der harmoniſche Geſang gehört zu den merkwürdigen, in den verſchiedenſten Thätigkeiten des menſchlichen Geiſtes nachweisbaren Culturerſcheinungen des Mittelalters, die durch ein gegenſeitiges Entgegenkommen und Zuſammenwirken antiker und neuzeitlicher Momente, in Süd und Nord, unter überbildeten und barbariſchen Völkern,

angeſtoßen und zu Leben und Wachsthum gerufen wurden. Verſchiedene Inſtrumente, von da und dort ausgegangen, die in den Alexandriniſchen Zeiten erfundene Waſſerorgel, die dreiſaitige Geige der Mauren und Kelten (Rebek und Rotte) mit flachem Schallkaſten, auf dem der Bogen alle Saiten zugleich beſtrich, das aus der Rotte entſtandene Organiſtrum, und die Sackpfeife, zu deren Melodien ein Baß in Grundton und Quinte fortklingt, begegneten ſich in den Eigenſchaften, welche die Geſchlechter ſchon des früheren Mittelalters an verſchiedenſtimmige Vollſtimmigkeit der Spielmuſik gewöhnten. Bei dem Bau und Spiele dieſer Inſtrumente wird urſprünglich der erfindſame Geiſt der rohen Nordländer von nichts anderem, als der bloßen Freude an ſtärkerer Schallkraft und Klangwirkung angeregt worden ſein. So brauchten ſchon die Germanen zu Tacitus' Zeit den Schild zu einem Reſonanzboden, um die gebrochenen Töne ihres Geſangs mächtiger anſchwellen zu laſſen: der römiſche Geſchichtſchreiber hätte nicht ahnen können, zu welchen tiefſinnigen Klangkünſten dieſe Barbaren dieſen rohen Trieb im Laufe der Zeiten ausbilden würden. Denn den Barbaren, und vor Allem ſcheint es denen des Nordweſtens in Belgien und Britannien, wo ſich keltiſche und germaniſche Elemente am ſtärkſten berührten, hat man dieſe erſtaunliche Bereicherung der Tonkunſt weſentlich zu danken, die aus dem Fortſtreben von der zeitlichen, linearen Harmonie auf einander folgender Töne zu dem gleichzeitigen Zuſammenklang gleichſam räumlich übereinander gelegter Melodien entſtand. Fortgeſetzte Forſchung wird vielleicht England die Ehre des Vorgangs in dieſer neuen Kunſtart ſichern, wo der Barde des muſikſinnigen Volks von Wales zuerſt dem angelſächſiſchen Gleeman und dem normanniſchen Minſtrel die Wege gewieſen haben wird. Bekanntlich hat der mehrſtimmige Satz eine erſte wirklich *kunſthafte* Ausbildung und nationale Widerlage im 15. Jahrh. in den Niederlanden gefunden: ein Engländer aber, Dunſtable, nimmt nach dem Zeugniß Martin le Franc's neben den früheſten belgiſchen Meiſtern den Vorrang des Alters ein. Die rohen entfernteſten Anfänge des Contrapuncts

reichen in Frankreich in das 12. Jahrh. zurück, wo dort die Kunſt des Discantus von geiſtlichen und weltlichen Meiſtern *ſchulmäßig* geübt ward; in England aber iſt zu eben dieſer Zeit, früher als irgendwo ſonſt, in Northumbrien zweiſtimmiger, in Wales vielſtimmiger diaphoner *Naturgeſang des Volks* bezeugt, der durch frühe Übung und Gewöhnung ſchon den Kindern geläufig war. Die allerälteſten Lehren und Beiſpiele ferner von einem mehrſtimmigen Schulgeſang, den man mit dem Namen Organum bezeichnete, finden ſich gleichfalls in Belgien bei dem Mönch Hucbald im Kloſter St. Amand († 930); lange vor ihm aber wird ſchon zu Ende des 7. Jahrh. in England eine Art kirchlicher Muſik erwähnt, in welcher mehrſtimmiger Geſang (concentus et discantus) mit Inſtrumenten zuſammengewirkt hätte. Eine doppelte Neuerung wäre ſo in dieſem germaniſirten Lande zuerſt in den kirchlichen Brauch gedrungen: zu dem mehrſtimmigen Geſang auch die Spielbegleitung. Und nirgends hätte doch auch jene roh ſinnliche Luſt an lauten Klangeffecten eine ſo rechtfertigende Weihe finden können, und *hat* ſie auf alle Fälle, wann und wie es immer geſchah, in der That gefunden, wie in der Kirche. Der dunkle Trieb, der Majeſtät der Gottheit eine würdige Stätte zu bereiten, hatte zu dem Streben nach Maſſenwirkungen in den Raumverhältniſſen des Kirchenbaues hingedrängt: die bloße Nothwendigkeit, die hohen Gewölbe, die weiten Hallen dieſer Tempel auszufüllen, trieb ebenſo auch die Tonkunſt, ſchon ganz äußerlich, in das gleiche Beſtreben, für die gehobenſten Stimmungen an dieſer geweihten Stelle nach einer ungewöhnlichen Macht des erhabenſten Ausdruckes zu ringen. Dieß Bedürfniß führte in der natürlichſten Weiſe zur Verſtärkung des Geſangs durch Inſtrumente hin; es öffnete die Kirche dem „Inſtrument der Inſtrumente", der Orgel, die durch die bloße Gewalt ihres Tones die Gemüther mit den Eindrücken feierlicher Erhebung erſchütterte. Muſikaliſche Schreiber des 14. Jahrhs. behaupten, jene älteſte mehrſtimmige Singweiſe im 10. Jahrh. ſei aus der Nachahmung des concordirenden Spiels auf der Orgel entſtanden

und daher Organum, Organiſiren benannt worden. Zu Hucbalds Zeit aber waren die Orgeln noch ſo rohen Baues, daß ſie höchſtens zur Leitung und Verſtärkung des ſchlicht einſtimmigen Chorgeſanges taugen konnten. Aus der Spielweiſe der Inſtrumente (organa) überhaupt aber iſt dieſe Geſangsweiſe unſtreitig abgeleitet und benannt. In dem erwähnten Northumbriſchen Zwiegeſang des Volkes brummte die Eine Stimme, ganz nach Art der ſchottiſchen Sackpfeife, einen Grundbaß, während die Oberſtimme die Melodie ſang; in dem Organum Hucbalds aber wurde die zweite zur Grundmelodie hinzutretende Stimme gradezu die Inſtrumentalſtimme (vox organalis) genannt.

Beſtrebungen zur Ausgleichung der alten Theorie mit der neuen Sangpraxis.

Die Kunſt, ein harmoniſches Gewebe mehrerer verſchiedener Stimmen zuſammenzuwirken und ſingend auszuführen, bedarf einer ernſten Übung und Anſtrengung. Nichts war daher natürlicher, als daß die erſte Beſchäftigung mit dieſer neuen Kunſtart den Schulen gelehrter Muſiker zufiel. In dieſen Schulen war nun aber die Muſiklehre während des erſten Jahrtauſends unſerer Zeitrechnung zu einer einſeitigſten wiſſenſchaftlichen Speculation geworden. Daß die Muſik eine Kunſt war, ſchien ſeit Boëthius ſo gut wie vergeſſen. Wenn die Maſſe der gelehrten Sänger geringſchätzig auf alle Volksmuſik und das gemeine Handwerk der Fiedler und Harfner herabſah, ſo ſchien Boëthius ſogar ganz abſtract alle Ausübung überhaupt gering zu achten, die ihm von der Erkenntniß des Weſens der Muſik ſo weit überragt zu ſein ſchien, wie der Körper von dem Geiſte. Die wiſſenſchaftliche Erforſchung der Natur der Muſik war daher das einzige, was bei den muſikaliſchen Scholaſtikern, für welche Boëthius ein Orakel war, einen Werth behielt. Ihnen galt die Muſik als eine rein mathematiſch-phyſikaliſche Wiſſenſchaft, als die ſie auch im ganzen Mittelalter in das Quadrivium eingereiht blieb; es gehörte ſchon ein Rebell wie Roger Bacon dazu, die Muſik, die zwar Jeder im Dienſte des Göttlichen ausübte, für einen Theil der Theologie zu erklären. Bei den Pythagoräern hatte die Muſik die Schweſter der Aſtronomie geheißen; in der Schule des Boëthius gab ihr Hucbald,

weit abgerathen von den Anderen, bei denen die Mutter der Tonkunſt die Betonung hieß, die Arithmetik zur Mutter; dem Alcuin war Muſik die Lehre von den Zahlen in den Tönen; ſo ward ſie auch bei Guido von Arezzo (11. Jahrh.) und ſeinen Schülern im engſten Zuſammenhang mit der Arithmetik betrachtet. Bei ſolcher Anſicht war nichts natürlicher, als daß den Muſikſchulen das Intereſſe von der Melodie auf die Harmonie herüberglitt, die gleichſam die mathematiſche Urſache der Melodie und die Gewähr ihrer Richtigkeit gab. Der melodiſche Körper der Muſik war in die unbehülfliche Schwäche der Kindheit zurückgefallen, als man ihr nun die ſchwere Rüſtung der Harmonie anlegen wollte, und ſie zu dieſem Ende einer Schulweisheit zum Pflegekinde gab, die ſelbſt eine ganz unerzogene Mutter war. Wenn die antike Tonkunſt in einer feinſten Kunſtroutine, in der Spur der Naturmuſik des Volks zu ihrer Vollendung vorgeſchritten war, ſo ſtrebte man hier auf dem Wege einer nur halb begriffenen alten Technik nach einer neuen, unendlich ſchwer zu bewältigenden Kunſtform, für die jene Lehre durchaus nicht berechnet war; man wollte bauen nach einer Conſtructionslehre, zu der das Baumaterial nicht paßte; man quälte ſich ab in einer muſikaliſchen Sprache, zu der es an jeder Grammatik gebrach. Die geduldigen Kloſterleute, dieſelben die mit ſo unſäglicher Ausdauer ihre Gebet- und Meßbücher mit zierlichen Miniaturbildern ſchmückten, vertieften ſich in das neue Geſchäft, dem muſikaliſchen Vortrage ſtatt des flachen Hinſtreifens über die Wellen der Melodie den Tiefgang des ſchwer belaſteten, mehrſtimmigen Geſangs zu geben, und zu den einfachen Farbentönen, in welche bisher der monodiſche oder Choralgeſang die Zeichnung der Worttexte eingekleidet hatte, die harmoniſche Farbenſättigung hinzuzufügen. Aber wie es in der Malerei nur ſchwer gelingen konnte, ohne optiſche Kenntniſſe perſpectiviſche Bilder zu entwerfen, in der Tiefe der Fläche dem Blick verſchiedene räumliche Hintergründe vorzugaukeln, ſo ſchwierig mußte es der Tonkunſt werden, ohne irgend einen feſten Anhalt an akuſtiſche Geſetze gefällige ſymphoniſche Sätze zu bilden, den einzelnen

Tönen durch wirkliche Hintergründe anderer wie zuſammengehörender Töne eine harmoniſche Vertiefung zu geben. Die guten Mönche fühlten ſich in einem Labyrinthe, aus dem ſie ſelber geſtanden ſich nicht herauszufinden; ſie verglichen ihr vergebliches Ringen nach der harmoniſchen Wiſſenſchaft mit dem eitlen Unterfangen des Orpheus, die Eurydike, „die tiefe Beurtheilung", aus dem nächtlichen Grunde heraufzuziehen. Der Verband der Tonkunſt mit des Menſchen Geiſt und Seele, in dem ſie ihre höchſte Lebenskraft hat, ſchien ganz verloren gehen zu ſollen bei dieſer ihrer Pflege in den Zellen der einſamen Kloſterbrüder, die hauslos, ehelos, kinderlos den Regungen der natürlichſten Gefühle, und ſo den Bedürfniſſen einer ſeeliſchen Kunſt entfremdet waren. Ja der bloße Verband der Muſik mit der bloßen ſchönen Sinnlichkeit ſchien nicht minder abhanden kommen zu ſollen. Wenn bei den Alten das geſunde Ohr, das vor allem Mistönigen einen eingeborenen Widerwillen hat, der Richter des Schönen in der Tonkunſt war, ſo ſchienen ſich nun Dieſe ein Vergnügen ganz beſonderer Art anzubilden an den Kunſtſtücken ihrer ausgerechneten Muſik, die den Ohren trotzend dem Hörer den widernatürlichſten Geſchmack an den unharmoniſchſten Misklängen zumuthete. Indem ſie die alte Conſonanzlehre auf ihre neuen Tonverbindungen anwandten, verachteten ſie die Urtheile des ſtumpfen Ohres, wenn es gegen das Richtige, das der Verſtand berechnet haben wollte, mit dem Häßlichen, das ſeine Empfindung beleidigte, Einſprache that. Noch im 16. Jahrh. ließen die alt-rechtgläubigen Canteren die Terzen und Sexten *gegen* das Gefühl ihres eigenen Ohres als Conſonanzen nicht gelten und kappten ſchnöde die vorwitzigen Einredner ab, die weiſer ſein wollten als Boëthius und Euklid.

Organum und Discantus.

Es iſt nicht unſere Aufgabe, in die Geſchichte der Entſtehung und Ausbildung der Polyphonie von techniſcher Seite irgend näher einzutreten. Nur um auf die in aller Muſikgeſchichte ſtets wiederkehrende, für viele räthſelhaften Erſcheinungen einzig lehrreiche Thatſache hinzuweiſen, wie unendlich langſam und unſicher, wankenden Trittes und

schwankenden Schrittes, vorschreitend aus leichtgefundenen, entschlossen verfolgten Irrwegen in schwer zu findende, zaghaft betretene Richtwege, sich jede einzelste der musikalischen Bildungen und Bewegungen vollzog, wollen wir in einigen Zügen andeuten, wie mehr als ein halbes Jahrtausend erforderlich war, bis sich die Kunst des mehrstimmigen Gesanges aus dem Dunkel der harmonistischen Labyrinthe in das Helle herausfinden konnte; ganz so wie es bei den Griechen Jahrhunderte gewährt hatte, ehe sich ihre melodischen Reihenharmonien aus der in Tetrachorden sich bewegenden Melodiegliederung zu freiester Entfaltung durchringen konnten. Wie gewöhnlich in allen technischen Dingen, von dem einfachsten Handwerke an bis auf die neuesten Verfeinerungen der Lichtbilder, von blöden, unsicheren, oft ganz sinnlosen Versuchen aus die endliche Vollkommenheit ertastet wird, so in größestem Maasstabe geschah es in den musikalischen Dingen. Nichts ist fesselnder, als bei den Geschichtschreibern der Musik die in großen Rasten und Pausen hingezögerte Lebensbewegung zu verfolgen, in der sich die musikalische Technik, an der griechischen Lehre genährt, in jedem ihrer Haupttheile wie embryonisch bis zu dem Eigenleben entwickelte, mit dem sich die Nabelschnur von dem Mutterleibe ablösen ließ. So war in Bezug auf die Reihengliederung der Töne noch Hucbald in dem griechischen Tetrachord befangen, ehe Guido von Arezzo, in seiner Belauschung der menschlichen Stimme, zu dem Hexachord überging, und durch eine neue Tonbezeichnung (Solmisation), die alles im Umfang des Hexachords Gesungene in anderen Tonlagen nachzuahmen erleichterte, den Weg zu Kanon und Fuge eröffnete; bis man dann später, um anderen Nachtheilen des Hexachords, die diese Vortheile überwogen, auszubeugen, zu der vollen Erkenntniß der natürlichen Vorzüge der Octaveneintheilung gelangte. So hatte in Bezug auf die Notenbezeichnung Gregor zu der bildungsfähigsten unter den verschiedenen Notenschriften der Alten, den Neumen, gegriffen, die in einem ähnlichen Stufengange durch die ersten Anfänge des Liniensystems bei Guido, und dann in der Schule der Mensuralisten durch

die langſame Fortbildung einer genaueren Ton-Schrift und Zeitmeſſung (der unentbehrlichſten Vorbedingung mehrſtimmiger Compoſition,) zu unſerer heutigen Notation herüberleitete. Und ſo ſchienen ſogar jene erſten Verſuche mehrſtimmigen Geſangs im 10. Jahrhundert geradezu an einer Stelle anzuſetzen, wo die Kunſt der Griechen ſtehen geblieben war. Man hatte ſich zu Ariſtoteles' Zeit verwundert gefragt, warum die paraphonen Intervalle der Quinte und Quart nicht eben ſowohl wie das antiphone der Octave zur Begleitung, auch nicht mit den Inſtrumenten, gebraucht wurden: in jenem Organum Hucbalds aber wurde nun gerade dieſes Experiment gemacht, eine Grundmelodie mit einer zweiten ſogenannten Inſtrumentalſtimme zu begleiten, die gleichlaufend, Note gegen Note, ſyllabiſch mit dem Grundthema in eben jenen paraphonen Conſonanzen vorſchritt. Von dieſer höchſt ohrwidrigen, daher ſpäter höchlich verpönten Art einer rohen Stimmenpaarung in dem Organum ging man in Frankreich ſeit dem 12. Jahrh. zu dem ſogenannten Diſcantus über, der wohl anfänglich wie das Organum bloßer Zwiegeſang war, nur daß er ſtellenweiſe in Gegenbewegungen der Stimmen aus der übeltönenden parallelen Bewegung in reinen Conſonanzen heraustrat. In dem „florirten" Diſcantus ſchritt dann die neue Kunſt der Polyphonie zu der Erweiterung vor, daß dem Tenor, dem Grundthema des cantus firmus (der ſtets untergelegt war), zwei bis drei Gegenſtimmen geſellt wurden, die ihn in freieren melismatiſchen Figuren umrankten, ſeine gedehnten Noten mit verſchiedenen Melodien in vielgetheilter Bewegung kürzerer Noten umſpielten: was dieſen Geſängen auch den, ſpäter in weit anderem Sinne gebrauchten Namen Motette (nach Walter Oddington motetus = motetto) verſchaffte. So weit man aus den bekannt gewordenen muſikaliſchen Urkunden dieſer Zeit und dieſer Gattung (Coussemaker, l'art harmonique des 12. et 13. siècles. 1865) urtheilen kann, ſprang man in dieſen Erſtlingen mehrſtimmiger Compoſition (in welchen von einer Harmonie im heutigen Sinne nicht die Rede iſt), ſehr raſch aus der unbehülflichſten Vorſicht der Berechnung in die unbeholfenſte Leicht-

fertigkeit des Experimentirens über. Hatte man den cantus firmus anfangs mit frei erfundenen Stimmen erweitert, ſo begann man alsbald, ihm ganz verſchiedene, ſelbſtändige, entlehnte Liedmelodien zu geſellen, mit Beibehaltung ſelbſt der verſchiedenen theils geiſtlichen theils weltlichen Texte in theils franzöſiſcher theils lateiniſcher Sprache. Dieß rohe Verfahren machte den Namen Componiſt gelegentlich zum Spottnamen, und mit Recht, da durch dieß Zuſammenzwängen die Melodien ebenſo ſehr verrenkt, wie die Harmonien zu dem barbariſchſten Gegentheile von dem, was das Wort beſagt, entſtellt werden mußten. Mitten aber in dieſem ſomnambulen Herumtappen der harmoniſchen Kunſt bleibt es immer wieder von dem gleichen Intereſſe zu beobachten, wie nacheinander, oft wie zufällig und ungewollt, die Geſetze der Gegenbewegung der Stimmen, der Nachahmung, der Wiederholung, der Verkehrung eines Thema's auftauchen; wie in der Theorie der Menſuraliſten (bei Franco von Köln ſchon im 12. Jahrh.) die richtigeren Begriffe von der Diſſonanz und ihrer Bedeutung für eine wahrhaft harmoniſche Muſik aufkommen, während zugleich in der Praxis der Discantiſten nicht nur die Terzen und Sexten, ſondern noch viel verrufnere Diſſonanzen auf den ſchlechten Takttheilen, im ſtufenweiſen Durchgange gebraucht werden, um die Widrigkeit der fortlaufenden Quart- und Quintconſonanzen zu unterbrechen. Bei de Muris (14. Jahrh.) findet ſich zuerſt in aller Klarheit das Grundgeſetz ausgeſprochen, das den Gebrauch zweier in fortſchreitender Verbindung auf- oder abſteigender reiner Conſonanzen unterſagt; worauf dann in der Kunſtübung eines Dufay und der erſten niederländiſchen Contrapunctiſten (um 1430—40) ein förmlicherer Übergang in das belebende Element der Diſſonanz gemacht ward.

Was dieſe neue Schule, die nun den polyphonen Kirchengeſang durch $1\frac{1}{2}$ Jahrhunderte in ihre Pflege nahm, von Anfang an von den Discantiſten, deren Namen ſie eine Weile forttrug, unterſchied, war dieß, daß hier einzelne namhafte Männer dem eigenen Genius anfingen zu vertrauen und den Zwang der Autorität — der Kirche wie der Contrapunct.

Schule — allmählich, bald vorſichtiger, bald kühner, zu durchbrechen. Indem ſie in der Beurtheilung des Wohl- und Misklingenden immer entſchiedener der ſinnlichen Wahrnehmung mehr als dem Schuldogma gehorchten, nahmen ſie die folgenloſen, vereinzelten Anſätze der Discantiſten in Verſetzung der Tonart ſyſtematiſcher auf und lockerten die Feſſeln der ſtrengen Diatonik, indem ſie deren mistönende Härten milderten durch die Einführung chromatiſcher Halbtöne aus einer, wie man ſpäter ſagte, fingirten Scala. — Die theologiſche Myſtik jener Zeiten hatte den dreitheiligen Takt wegen ſeiner Beziehungen zu der Trinität für das vollkommene Maas erklärt, das denn auch in der älteren Schule der Niederländer noch vorherrſchend war; in der Periode von Josquin und Mouton begann der gerade Takt ſich mit dem dreitheiligen zu meſſen, bis er ihn weiterhin nahezu verdrängte. — Es war eine tumultuariſche, von der Kirche übel aufgenommene Neuerung der Discantiſten geweſen, als ſie die ehrwürdigen Unterlagen des Gregorianiſchen Geſanges durch den Flitter ihrer Coloraturen und durch das Zuſammenlegen mit weltlichen Liedern entſtellten; die Contrapunctiſten begnügten ſich mit der mäßigeren Freiheit, weltliche Liedmotive zu Grundlagen ihrer Meſſen zu wählen und durch die würdigſte Bearbeitung zu heiligen. In ihren einfacheren Anfängen entnahm die Schule ihren cantus firmus mehr aus Ritualmotiven, die ehrfürchtig feſtgehalten im Tenore unverändert wiederkehrten, nur ſelten von eigen erfundenen 2—3ſtimmigen Sätzen unterbrochen; mehr und mehr aber machte ſich die Freiheit der Schule gegen die Kirche, der muſikaliſchen gegen die gottesdienſtlichen Zwecke darin geltend, daß man auch auf jene weltlichen Liedmotive (nur ausnahmsweiſe auf freierfundene) übergriff, und daß man dann mit der Zeit in der Behandlung der einen wie der anderen immer mehr von der treuen Feſthaltung an dem gegebenen Grundgedanken abwich, daß man von der bloßen Ausſchmückung des unverkennbar beibehaltenen Tenors zur gleichmäßigen Ausarbeitung aller Stimmen in dem polyphonen Tongewebe vorging, in dem dann der Tenor faſt unerkennbar verſchwand. — Die größte

Verfeinerung der Technik lag in dieſer bewußten und bezweckten Kunſt, eine und dieſelbe Clauſel, ohne eintönig zu werden, durch eine ganze Meſſe in anderen und anderen Formen anmuthig und geiſtreich zu wiederholen; aber auch die kleinlichſten Künſteleien niſteten ſich hier ein, welche die Schule zu ihren verrufenſten Unarten verführten. Den cantus firmus feſtzuhalten und doch durch Wechſel und Veränderung zu maskiren, verfielen die älteren Meiſter auf allerhand naive Mittel; wie ſie, in einer Scheu vor dem Brauch in Kirche und Schule, ihre diatoniſchen Tonreihen, auch wo das Ohr ſie zu chromatiſchen Verſetzungen zwang, für das Auge unverändert ließen, ſo ließen ſie auch den Tenor für das Auge unverrückt ſtehen, ſchrieben aber dem Sänger etwa den rückläufigen Vortrag, den Krebsgang, die hebräiſche Leſeweiſe vor: auf dieſem Wege führte dann die Freude jener Zeit an aller Sinnbildnerei zu einer ganzen Sammlung oft ſehr ſinniger und witziger, oft ſehr räthſelhafter und ſpitzfindiger Mottos und Deviſen, Sprüche und Weiſungen für die Sänger, aus den geſchriebenen Noten ganz andere ungeſchriebene Ordnungen und Singweiſen herauszuleſen; der Complex dieſer Vorſchriften hieß Regel, Kanon, ein Wort, das wir jetzt nur von der Einen und einfachſten Regel verſtehen, wo die gleiche der gleichen Stimme an beſtimmter Stelle auf die Ferſe tritt. Aus den launiſchen und phantaſtiſchen Problemen und Myſterien dieſer Spielereien hatten dann die ſpäteren Meiſter wieder zu erlöſen, die in dem gemiſchten Contrapunct, in dem Gleichgewicht der Gegenſtimmen, den Tenor kunſtwürdiger zu verbergen und zu umkleiden verſtanden. — Enge verwebt mit jenen erkünſtelten Veränderungen in der Ordnung der Stimmen waren andere Wechſel in der Geltung der Noten, die durch die Menſuralzeichen hervorgerufen wurden. Ein verſchärfter Krebsſchaden der contrapunctiſchen Technik hing ſich hier an: es war in dem Menſuralgeſange ein rhythmiſches Prinzip in die Muſik zurückgeführt worden; dieſen Gewinn aber verſcherzte man wieder durch eine übertünſtelte Proportionenlehre, in der man ſich in mathematiſche, für die Praxis gänzlich unfruchtbare Berechnungen verlor und in einen

Knäuel von Taktarten und Taktzeichen verwickelte, die dann ſpäter gleichfalls von jenen klaſſiſcheren Meiſtern auf die einfachſten Zeitfüße wieder zurückgeführt werden mußten. — Stufenmäßig fortſchreitend in der Läuterung der Kunſt des vielſtimmigen Satzes gelangte die Schule zu einer gewählteren, zugleich freieren und kunſthaft regelrechteren Stimmführung; den geiſtvolleren Meiſtern ſchon der älteren Periode, Dufay und Okeghem, gelang es, den einzelnen Stimmen einen ſangbaren, melodiſchen Zug zu geben; dennoch blieb in der Maſſe der Tongefüge, in welchen oft kaum ein melodiſcher Grundgedanke zu vernehmen iſt, die Melodieführung vorherrſchend ſteif und eckig, eben ſo oft verzwickt und phantaſtiſch wie trocken und platt. — Die Harmonie des contrapunctiſchen Muſikſtils war nicht (wie in der Homophonie der ſpäteren Zeiten) die Auslegung Einer überherrſchenden Melodie, ſondern die wohl oder übel gerathene Zuſammenfügung mehrerer Melodien; noch ſetzte ſich von den Discantiſten her die eigenſinnig ſelbſtändige Fortführung der neben einander gelegten Stimmen ohne ein inneres thematiſches Band lange Zeit fort; die ſpäteren aufgeklärteren Meiſter lernten, ſtatt die Stimmen je einzeln auf den Tenor zu beziehen, alle in gleichzeitiger Combination zuſammenzubinden und dadurch zu Harmonien von oft mächtig ergreifenden Wirkungen zu gelangen; dennoch ward in ihren fremdartigen, oft harten und ſtarren, oft kahlen und mageren Harmonien der Wohlklang ganz gewöhnlich den künſtlichen Berechnungen zum Opfer gebracht, bis auch hier die Feinhörigen das ſeltſam Überhäufte, wie das Nackte und Klangleere allmählich zu beſeitigen lernten. — Die jüngere Schule dieſer ſcholaſtiſchen Kunſt erfand in ihren verwickelteren fugirten Sätzen dieſe für die Übung in thematiſcher Durcharbeitung unſchätzbaren Schulformen, die bis heute, eine ſchärfſte Zucht zur Technik, das Lehr- und Meiſterſtück der geſchulten Muſiker geblieben ſind und alle Veränderungen des Geſchmacks überdauert haben; wie dieſen Formen aber ein geeigneter Stoff zu finden und ein geiſtiges Geſetz zu geben wäre, war noch kaum geahnt in der Zeit, in der ſelbſt die techniſche Theorie über ihre Geſtal-

tung noch ohne jede eingehende Anweisung ließ. — Was den geistigen Werth und Gehalt der Tonwerke dieser Schule angeht, so sind die eingeweihteren Kenner (wie Ambros) schon bei den Meistern der älteren Schule oft in Staunen gesetzt durch die vorbrechenden Züge von sanfter Wehmuth, Zartheit und Innigkeit, oder von männlich ernster, tief gründender Andacht; aber im Allgemeinen befremdet doch die Armuth an ächtem, an deutlich bezwecktem und mannichfaltigem Ausdruck, der nur das Vorrecht der vorragendsten Genien, und selbst bei ihnen gemeinhin der Vorzug nicht sowohl ganzer gleichmäßig durchgeführter Werke, als einzelner Stellen und Sätze ist, in denen dann allerdings die herrliche Blüte der Empfindungsfrische einer naturkräftigen Zeit voller Reiz ist, ja vielleicht nicht wenig an Reiz noch gewinnt durch die Umgebung gerade des Dornengezweiges der contrapunctischen Pflanze, aus welchem sie aufschießt.

Gottesdienstliche Bedeutung der contrapunctischen Polyphonie.

Es ist ein seltsamer, schwer gehbarer, von Stelle zu Stelle betrachtet oft aussichtloser Weg von der wüsten Öde des Organums durch das Schlingkraut des Discantus und das Gestrüpp des Contrapuncts, durch die verschiedenen Schulen der Dunstable — Dufay, der Okeghem — Hobrecht, der Josquin — Gombert hindurch bis zu den lichten Höhen, auf welchen die Cinquecentisten den mächtigen Dom des vielstimmigen Kirchengesanges vollendeten, dessen Thurmhöhen die Palestrina und Lasso bilden. Denen zur Seite dann auch vortreffliche Theoretiker (seit Tinctoris, geb. um 1480) die Regeln des streng polyphonen Satzes zu einem Kanon ordneten, der für die ganze musikalische Welt des Westens ein unverbrüchliches technisches Grundgesetz ward. Er konnte nicht das abschließende Gesetz werden, denn noch war der akustischen Wissenschaft nicht der elektrische Funke entlockt, der die Elemente der harmonischen Kunst zu ungetrübter Reinheit zerlegte; um so bewundernswerther aber bleibt es, wie die unverdrossene Arbeit der gelehrten Meister zu einem Durchkneten des Tonmaterials mit einem mühsam gefundenen Sauerteige führte, dessen Vortheile selbst für die glücklicheren Folgegeschlechter nicht verloren waren, die über ein unfehlbareres Ferment

zu verfügen hatten. Von einer geiſtigen Kunſtregel aber konnte in dieſen langen Lehrjahrhunderten der Muſik überhaupt noch kaum die Rede ſein. Noch war das ganze Gebiet der Tonkunſt nicht umſchifft, geſchweige erobert; noch war der Durchbruch durch den engen Raum der Schule nicht verſucht, der die Kunſt in den großen Verkehr des öffentlichen Lebens hätte bringen mögen; noch war der unabhängige Boden nicht betreten, auf dem ſich die Kunſt von den Forderungen der Kirche hätte frei ringen können. Wie übrigens die Dinge lagen, wie die Natur der Zeiten beſchaffen, wie die ganze Richtung der chriſtlichen Tonkunſt von Anfang an geſchichtlich eingeleitet war, iſt dieß gleichwohl der größte Segen in dem Werke jener tiefſinnigen Tonmeiſter geweſen, daß ſie ſich, auf der heiligen Ueberlieferung fortbauend, wie in einem halbprieſterlichen Amte dem gottesdienſtlichen Bedürfniß der Kirche allezeit untergeordnet hielten: dieß allein befähigte ſie, ſich mitten in ihrer techniſchen Realiſtik befangen dennoch zu einem idealen Kunſtſtile emporzuringen. Die ganze Größe ihrer Arbeit wird erſt erkennbar, wenn man zurückblickend erwägt, was dieſe Tonkünſtler in ihrer ſtaunenswerthen Ausdauer aus dem einfachen alten Ritualgeſang der Kirche gemacht hatten, welche die vollendetſten Werke derſelben nur als eine Ausſchmückung jener älteſten Unterlagen anſah und wohl anſehen durfte, da die wackeren Meiſter in ihren verwegenſten Virtuoſenkünſten ſtets unverſucht geblieben waren, die Knospe ihrer religiöſen Kunſt von dem Wurme verführeriſcher Weltlichkeit annagen zu laſſen. Sie erſcheinen da als die Vertreter der ganzen chriſtlichen Menſchheit und jener geſammten Zeiten, da Religion und Glaube noch Alles, Haus- und Staatsleben und Sitte und Weisheit durchdrang, da die Jahrhunderte, wie ſie die Mittel, die Andacht, die Ausdauer zur Erhöhung jener rieſigen Gotteshäuſer zuſammenſchoſſen, ſo auch zu dieſem Aufbau des kirchlichen Geſanges die Materialien zuſammen ſchichteten. In dieſer Kunſt war die in Allen lebendige Frömmigkeit die Hauptſtütze der ſchaffenden Kraft. Wie der Tempelbau, in dem geſungen wurde, ſo war das, was geſungen wurde, auf den großen Verband mit der

gottesdienſtlichen Handlung berechnet, in welcher der Geſang für das macht- und weihevolle Mittel galt, die verſammelte Gemeinde wie mit der Empfindung der Gegenwart Gottes zu durchdringen. Vor dieſem Einen großen Gegenſtande ging Alles auf, dem die Gemeinde als Ein Weſen, in dem denkbar vertiefteſten Gemüthsſtande der auf die größten ſichtbaren und unſichtbaren Dinge gerichteten Andacht gegenüberſtand. Wenn ſich die Sangkunſt jener Zeiten in ihren techniſchen Aufgaben an das Schwierigſte wagte, was die Muſik überhaupt ſich vorſetzen kann, ſo auch in geiſtiger Beziehung, in ihrer faſt ausſchließlichen Richtung auf das Kirchliche, ebenſo. Die Frömmigkeit, die Gottinnigkeit iſt das tiefſte zugleich und das erhabenſte, das geſammeltſte und weiteſte aller Gefühle, wurzelnd in dem großen Gegenſatze, in dem wir uns in dem All als Einzelne, einem Schaffenden gegenüber als Geſchaffenes, vor einem Ewigen als Verſchwindendes erkennen und wechſelnd nach außen und innen gekehrt, von entgegengeſetzten und doch ineinander verſchwimmenden Empfindungen, von der innigſten geiſtigen Luſt hoher Bewunderung Verehrung und Anbetung, und von der geläutertſten heiligſten Unluſt der Demuth und Unterwerfung bewegt ſind. Solche gemiſchte, doppelſeitige Empfindungen aber, vollends von dieſer höchſten Fülle und Tiefe, ſind das Größte und zugleich das Feinſte und Geheimnißvollſte, was der Tonkunſt auszudrücken gegeben iſt. Und der kirchlichen Tonkunſt iſt die Aufgabe durch noch erweiterte Anforderungen noch ſchwieriger gemacht. Die gotterfüllte Andacht ſteht nicht allein zwiſchen gegenſätzlichen Empfindungen mitten inne; in einem ſo vergeiſtigten Religionsleben wie das chriſtliche ſteht ſie zugleich immer — (das bloße Wort deutet es an) an der Grenze der Gedankenwelt, die der Muſik an ſich verſchloſſen iſt, die ihr an dieſer Stelle gleichwohl den Zugang ſo weit es möglich iſt öffnet, weil der Gedanke hier an ſeiner *eigenen Grenze* ſteht, wo er (vor den unergründlichen Geheimniſſen der Gottheit, des Jenſeits, des Alls verſagend) ſich von ſelbſt in Gefühl und Ahnung verſchleift, und ſich ſo dem muſikaliſchen Ausdrucke dienſtbar macht. Man

wird nun zugeben, daß die tiefſten Inſtincte des menſchlichen Geiſtes dabei thätig waren, als die Geſchlechter jener Zeiten in dem polyphonen Geſange das geeignetſte Gefäß zu erkennen meinten zur Anſammlung der frommen Stimmungen und heiligen Ahnungen, welche die Menſchheit in ihrem Verkehre mit der Gottheit erfüllen. Wenn die zum Gottesdienſt verſammelte Gemeinde ihre frommen Anliegen im Geſange ausſprechen ſoll, ſo kann die Tonkunſt, wie in dem Chorale geſchah, ihre Empfindungen in einmüthigem Ausdruck zuſammenſchließen in Einen ungetheilten Erguß. Ein Höheres ſchien es aber, wenn ſie, im Beſtreben dieſe Einerlei Empfindungen in möglichſter Fülle und Vielſeitigkeit auszudrücken, im kunſtreichen Chore, der die vielgliedrige Gemeinde vertrat, den Geſang in mehrere geſonderte Gruppen ausbreitete; wenn ſie zu dieſem Behufe (die Mannichfaltigkeit der nach Höhe Tiefe und Klangfarbe ſo unterſchiedenen Stimmen der Geſchlechter und Altersſtufen mehr als das Alterthum ausnutzend,) die zwiſchen Baß und Sopran gelegenen Stimmen zu Mittelgliedern verwandte, die doch, ohne vortretende Bedeutung für ſich, dem Ganzen ſtreng untergeordnet blieben zu der einheitlichen Wirkung, welche der geiſtige Zweck erheiſcht: da in dem Gottesdienſt jeder einſeitig ausgeprägte Ausdruck entfernt bleiben und nur die Empfindungen und Vorſtellungen der Geſammtheit zur Sprache kommen ſollen. Die perſönlichen Leiden und Freuden, die der Menſch vor Gott tragen will, ſchüttet er in ſtillem oder einſamem Gebete aus; was er im gottesdienſtlichen Geſange laut werden läßt, theilt er mit der Gemeinde. Dieſe bloße Gemeinſamkeit und Öffentlichkeit genügt, der Tonkunſt eine mittlere Stimmung aufzuerlegen; die bloße Theilung von Freud und Leid gebiert das Maas, die Scham verwehrt das Uebermaas: ſo wird ſelbſt in der Gemeinfreude der Tanzbeluſtigung der zügelloſen Ausſchweifung durch die feſten Formen des Tanzes eine Schranke geſetzt. Vollends an der heiligen Stätte gebietet die Zeugenſchaft der vielen Umgebenden und die des Einen Unſichtbaren, ſich jeder leidenſchaftlichen Aufregung zu enthalten: dazu ſind aber die Formen des polyphonen

unbegleiteten Gesanges unvergleichlich geschaffen. Wenn in dem Gottesdienste alle Andacht und Inbrunst der Seele, aber keine schwächliche Empfindsamkeit und keine heftigen Affecte erweckt werden *sollen*, weil vor Gott kein Unmaas in Freud und Leid, in Jubel und Jammer geziemt; wenn in der heiligen Handlung der Messe, (in der die Tragödie des Erlösertodes, in einer Art dramatischer Abstraction, in geheimnißvolle Symbole verschleiert ist,) die über den verschiedenen Gegenständen wechselnden Empfindungen nicht grell erregt, nicht grell unterschieden werden *sollen*: innerhalb des polyphonen Musikstils jener Zeiten *können* sie es einfach nicht, dessen kunstvolle Stimmenverflechtung jeden unpassenden lyrischen Schwung, jeden unstatthaften melodischen Glanz in sich ausschließt, wie er alle wechselnden Wirkungen durch wechselnde Kunstformen allezeit weise vermieden hat. Bei den ersten Versuchen der Meister um 1600, in diesen Kunststil die bewegteren Gemälde scharf bestimmter leidenschaftlicher Erregungen einzutragen, begann der Verfall des ächten Kirchengesangs; mit der Anwendung der melodischen, chromatischen, instrumentalen Reize hörten die Compositionen der kirchlichen Texte auf, kirchlich zu sein. Darum wenden sich die strengsten Beurtheiler zu Josquin's oder Palestrina's stabat mater von Pergolese's oder Astorga's strophischen Gliederungen dieses alten Gesanges zurück, weil mit der bloßen Zerstreuung auf verschiedene Kunstgestaltungen das stetige Gefühl der Trauer, des heiligen Schmerzes getilgt wird, das der Gegenstand fordert. Denn was die maasvolle Großheit des alten geistlichen Gesanges wesentlich schafft und erzeugt, das ist, neben dem Ausschluß der Instrumente der zu schlichter Behandlung der Singstimmen, zur Vermeidung aller schwierig zu treffenden Intervalle nöthigte, das Festhalten an der hohen Einfachheit der diatonischen Kirchentöne: die selige Friedlichkeit, die ungespannte Ruhe spricht aus jenen gediegenen Fortschritten in leitereigenen Accorden, aus dem seltenen und begränzten, nur auf bestimmte psychische Anlässe versparten Gebrauche der Chromatik. Anders gewöhnten Geschlechtern erscheint diese Leidenschaftlosigkeit

leicht als Kälte, dieß Ausgeglichene als ein Eintöniges, dieſe Verwiſchung der Farbentöne als ein Halbdunkel ohne feſte Geſtalten. Die Hauptgefühle ſelbſt, die in aller Durchdringung geſchildert ſein ſollten, erſcheinen zu bloßen Gefühlsſtimmungen herabgedrückt, zu deren Ausdruck allenfalls auch das bloße Spiel der Inſtrumente, der Orgel, genügte. Das war es, was Tartini die allgemeine Erfahrung bei allem mehrſtimmigen Geſange dieſer Art nannte: daß er mehr eine vage Erregung *nach* einem Gefühle *hin*, nicht eine beſonders beſtimmte Empfindung bewirke. Dieß Gebrechen konnte leicht um ſo ſtärker fühlbar werden, je mehr in der Natur des polyphonen Geſanges die Verſuchung gelegen war, unter der *Verklärung* des Wortes ſeine *Erklärung* zu vernachläſſigen und die oft gepredigte Mahnung der Kirche zu vergeſſen, daß die Pflege der Töne die Worte und ihren Sinn nicht beeinträchtigen ſolle. An dieſer Stelle gelangen wir zu dem Puncte, der uns für unſere Zwecke bei der Betrachtung der contrapunctiſchen Polyphonie im Grunde der allein wichtige iſt.

Verhältniß des polyphonen Satzes zu Text und Wort.

Der chriſtliche Gottesdienſt ſollte in der Meinung der Kirche ein verſinnlichtes Abbild des Himmels, der heilige Geſang ſollte eine Nachahmung der Muſik der Engel, der Sprache der Himmelsbewohner ſein. Das Gloria hatte ſein Vorbild in dem Lobgeſang der Engel bei Chriſti Geburt, die Antiphonie das ihrige in dem Wechſelgeſang, in dem ſich die Seraphim in der Viſion des Jeſaias das Sanctus Dominus zurufen. Der h. Ignatius (1. Jahrh.) ſollte die Engelchöre gehört und ihre Weiſen zuerſt in ſeiner Gemeinde eingeführt, Gregor ſein Antiphonar nach dem Dictat eines Engels niedergeſchrieben haben. Darum ſollte ſich der kirchliche Geſang von der Kunſtmuſik der Theater und der Naturmuſik der Straßen gleichmäßig unterſcheiden, deren rohe oder weichliche Art unwürdig ſei der Gottheit und der Engel, in deren Gegenwart die Diener Chriſti ſingen ſollten (Instituta patrum de modo psalmandi et cantandi. Gerbert scriptt. de re mus. I, 6), um durch die geſungenen Worte „zu den Himmliſchen emporgetragen, ſelbſt zu Himmliſchen zu werden". Sollte dem geſungenen Worte dieſe

Kraft beiwohnen, ſo mußte Wort und Weiſe begriffen werden; und dieß war die Vorſchrift der Kirche. Die ſanghafteren Stücke des Gottesdienſtes, die Pſalmen Davids, des Ahnen Chriſti, deren köſtlicher Inhalt von den Erzvätern ſo hoch gefeiert war, dieſe urſprünglichſte Quelle des chriſtlichen Geſangs, die den gedrückten Gemeinden der erſten Zeit wie ein Troſtbuch vom Himmel gegeben war, blieb das wunderbarſte Geſangbuch der Jahrtauſende, das an natürlicher und geſunder Empfindungsfülle ſeines Gleichen nicht wiedergefunden hat, der „Blumengarten", den Luther einen ganzen Weltlauf von Zuſtänden des menſchlichen Herzens nannte. Dieſe herrliche Weisheit nicht veröden zu laſſen, ſollte in der Pſalmodie wie in jedem Text der Lection „der Accent oder Concent der Worte nicht vernachläſſigt werden, weil daraus zumeiſt das Verſtändniß zu erkennen ſei" (ibid. I, 6.); nicht die Stimmen der Singenden, wollte der h. Hieronymus, ſondern die Worte ſollten gefallen. Einzelne der älteren Singmeiſter und Lehrer hatten die Aufgabe der heiligen Muſik, ſelbſt trotz ihren arithmetiſchen Doctrinen, nicht anders verſtanden; bei Anderen freilich, wie bei Joh. Cottonius (11. 12. Jahrh.) galt ſchon die Beobachtung des Wortſinns weniger für eine Nothwendigkeit, als etwa eine Zierde. Der wackere Hucbald lehrte, der Geſang müſſe nicht allein nach der Natur der Töne, ſondern auch nach der Natur der Dinge beurtheilt werden; wir wüßten zwar nicht klar auszudrücken, wie die Muſik mit unſerer Seele in Wechſelwirkung und Beziehung ſtehe, doch habe der Affect des Geſanges auch die Affecte der beſungenen Dinge nachzuahmen. Demgemäß ſollten alſo (nach Abt Odo's Dialog über Muſik) die Reſponſorien des nächtlichen Amts den Charakter tragen, als ob wir wie Schlaftrunkene zum Wachen ermuntert würden; in dem Introitus ſollte die Muſik wie mit Heroldſtimmen zum Gottesdienſte rufen; im Halleluja ſollte ſie lieblich jubeln, im Graduale gedehnt und einfach, mit demüthiger Stimme einherſchreiten; in den Offertorien ſollte alle Kraft der Kunſt, jede Art von Erhebung und Stärkung, von Lieblichkeit und Weichheit verbunden ſein. Wohin aber war es mit der Beachtung all dieſer Vorſchriften gekommen in

den Schulen der Anhänger des Boëthius, welche die Muſik zu einer mathematiſchen Disciplin heruntergehoben hatten? Guido von Arezzo hatte noch verlangt, der Geſang ſolle ſich dem Empfindungsgehalt der Worte in Trauer Freude und Jubel anſchließen; und doch lehrte derſelbe Mann einen Handgriff von wahrhaft erſchreckendem Mechanismus zur Fabrication von Melodien, indem er vorſchrieb, die fünf Vocale wieder- und wiederkehrend unter die Noten einer Reihe von Octaven zu ſchreiben, und dann die Silben der zu ſetzenden Worte den Tönen unterzulegen, die auf die Vocale der jeweiligen Silben entfielen! Der Barbarei dieſer Melodielehre entſprach die Rohheit der harmoniſchen Potpourris in der Praxis jener Discantiſten, die ganz fremdartige Melodien und Texte zu einerlei Sangſprache zuſammenſchweißten. In Frankreich, wo man ſehr früh ſchon angefangen hatte, die kirchlichen Vorträge der Epiſtel und Evangelien kunſtreich auszuſchmücken, hatte ſich an dieſe Neuerung alsbald auch die polyphone Kunſt angehängt; und während des Exils der Curie in Avignon drängte dieſer „galliſche Unfug" aus der Schule in den Gottesdienſt ein, ſelbſt in jener profanirenden Zuſammenlegung geiſtlicher und weltlicher Lieder, und in jenen Kunſtſtücken des figurirten Discants, in welchen der cantus firmus durch das verwirrte Getümmel der Nebenſtimmen ganz verdunkelt war. Johannes XXII unterſagte daher 1322 den kirchlichen Gebrauch der menſurirten Muſik mit ihrer Kleintheilung des Rhythmus und ihrer Zerhackung der Melodie des altehrwürdigen Geſanges; darum blieb doch die Anwendung „einiger melodiöſen Conſonanzen" an beſonderen Feſten geſtattet. Und nachdem die Curie 1377 nach Rom zurückgeſiedelt war, erzwang ſich die Polyphonie, die in Rom zuvor nie im Gebrauch geweſen war, ſeit dem Einzug der Niederländer in Italien den Zugang in die päpſtliche Kapelle ſelber. In dieſer neuen Kunſt war nun aber der berechenbare harmoniſtiſche Theil der Muſik, deſſen natürliche Bedeutung man ſpäter nannte, die Stütze der Melodie, das Fußgeſtell der Bildſäule zu ſein, zur Bildſäule ſelber geworden. Selbſt auf der Höhe ihrer feinſten Ausbildung wird die

Harmonie allzuoft eine Beeinträchtigung des geiſtigen Theils der Muſik, da ſie durch ihre zuſammengeſetzte Bewegung die melodiſche Freiheit leicht behindert und die Licenzen hemmt, die von den pſychiſchen Accenten der Texte geboten ſein können: dieß Moment der Unfreiheit mußte um ſo ſchädlicher wirken, je mehr ſich damals die Grübelei und Anmaßung ſchülerhafter Meiſter auf die z. Th. ganz conventionellen Satzungen ihrer Technik erpichte. Die bloße Eintönigkeit der Hauptaufgabe der kirchlichen Kunſt, die immer und immer wiederholte Meßcompoſition, zwang unausbleiblich dahin, die techniſche Variation, die Viel- und Neugeſtaltigkeit der Muſikſätze zu den alten ſtets gleichen Textſätzen zum Hauptaugenmerk zu machen; dieß führte natürlich dahin weiter, daß die Ritualſätze in aller Gleichgültigkeit gegen die Texte behandelt, die Unterlegung der Worte dem Gutdünken der Sänger überlaſſen wurde. Kaum waren die wortreicheren, und daher nothwendig redneriſcher behandelten Texte des Gloria und Credo davon ausgenommen; denn ſelbſt in dieſen Theilen wurden ſelbſt die gefeiertſten Meiſter, ſelbſt ein Josquin beſchuldigt, durch künſtliche Verzierungen alle Uebereinſtimmung zwiſchen Wort und Ton zerſtört zu haben. Die verſtändigſten Beurtheiler in und außer der Schule hatten daher zu rügen, daß die Vernachläſſigungen von Rhythmus und Quantität, daß die Barbarismen in Betonung, Declamation und Unterlegung der Worte ein Hauptgebrechen der belgiſchen Meiſter ſeien. Vor Gaforius und Cyprian de Rore (Anf. 16. Jahrh.) ſcheint in Praxis und Theorie von einer Beobachtung oder Empfehlung des Wortausdrucks kaum die Rede geweſen zu ſein, und die Empfehlung hier wie die Beobachtung dort waren noch arm an Rath wie an That. Wer immer religiöſe Muſik betrieb, ſchien die höchſten ſeeliſchen und ſittlichen Zwecke in dieſer Kunſt, wie ſie die Kirche zum Ueberfluſſe einſchärfte, von ſelber anerkennen zu müſſen. Die contrapunctiſche Manier aber war auch noch von anderen Seiten her in ſich ſelbſt verſucht, dieſen Zwecken gradezu entgegen zu arbeiten. Zu einem großen Theile war dieſe Verſuchung in den ſeltſamen Analogien gelegen, die

ſich zwiſchen dem inſtrumentloſen Geſang (da cappella) jener Zeit und der ſangloſen Inſtrumentik der ſpäteren Zeiten entdecken laſſen. In den erſten Anfängen dieſes Geſanges wie zur Zeit ſeiner letzten Vollendung erkennt ſich dieſe ſeine enge Beziehung zu der Inſtrumentik am deutlichſten. Aus der Spielmuſik entſtanden, leitet er durch die Inſtrumentalbegleitung zur Spielmuſik zurück: in dem Organum des 10. Jahrhs. war die obere Stimme als eine inſtrumentale Begleitſtimme angeſehen, und in den polyphonen Madrigalen des 16. Jahrhs. wurde oft nur Eine Stimme geſungen, die übrigen aber von Inſtrumenten ausgeführt. In der ganzen Zwiſchenzeit erinnern die auffallendſten Züge dieſer bloßen Singmuſik an die ſpätere bloße Spielmuſik: jedesmal wo ſich beide iſolirt aufpflanzten, ahmte die Eine die andere nach, damals die Sangkunſt das Inſtrumentenſpiel, ſpäter die Inſtrumentik die Singkunſt. In jenen Zeiten, da die Inſtrumente noch ſehr unvollkommen waren, wurden die Stimmen in der Schule der polyphonen Kunſt wie ſpäter die todten Inſtrumente in der „Kammer" behandelt, zum Zwecke des Studiums experimentirend auch *mis*handelt, in dem gleichen Streben, das Maas der erlangten techniſchen Ausbildung durch die künſtlichſten Erſchwerungen zu erproben; zur Meiſterſchaft der gelehrten Sänger gehörte das Improviſiren im extemporirten Discantus und Contrapunct, wie ſpäter in der Spielmuſik die Ausführung eines bezifferten Baſſes. In jener Polyphonie war ſelbſt in der Meinung eines Winterfeld *der Klang* das eigentlich Vorwiegende und Herrſchende, und das Genügende für den Gefühlsausdruck, wie man von der Spielmuſik ſagen würde. Dort wie hier war von irgend welchen höheren äſthetiſchen Zwecken nicht die Rede; dort wie hier war die äußere Factur die Hauptſache, die zu den virtuoſen Künſten einer bloßen Ornamentik verleitete, die dort wie hier die gleichen Zeugniſſe ſind von einer ſpielend leicht gewordenen Technik. Gelegentlich ſprang man aus dieſen nichtsſagenden Arabesken in platte Programmmuſik, in realiſtiſche Schilderei von Schlachten und Marktſcenen über, dort mit Menſchenſtimmen wie hier mit Inſtru-

menten. Es fehlt nicht an Belegen, daß ſich die Harmoniſten damals wie heute die Inſtrumentiſten ihrer Freiheit von dem Worte berühmten, daß man die Trennung der Muſik von der Poeſie als ein Prinzip aufſtellte. Nicht ſelten machten die Tonſetzer die Noten ihrer kirchlichen Geſänge in freier Laune, und paßten dann erſt Worte darunter. Auf ſolcherlei Wegen entſtanden noch ganz ſpät die thematiſchen Schulerfindungen, die wie die Spielmuſik prahlen konnten, ohne Vorbild in der Natur zu ſein, die Tonſtücke jener Meiſter, von denen Luther im Gegenſatze zu Josquin ſagte, daß nicht die Töne es machten wie die Setzer, ſondern die Setzer wie die Töne wollten. So kam es, daß in den Poly- und Palilogien ſo vieler fugirten Sätze jener Zeiten alle die geiſtbewegenden Wirkungen aufgegeben wurden, welche die Tonkunſt einſt machte, als ſie die natürlichen Töne der Empfindung idealiſtiſch nachbildend eine doppelte Natur war. Es findet ſich gelegentlich ein Muſikgelehrter aus Josquin's Zeit, der die Meiſter jener Tage rühmte, der Platoniſchen Vorſchrift: die Töne den Worten, nicht die Worte den Tönen „anzupaſſen", beſtens nachgekommen zu ſein; die ſpäteren antikiſirenden Monodiſten dagegen glaubten eben dieſen Einen Satz hinreichend, der ganzen contrapunctiſchen Kunſt das Verdammungsurtheil zu ſprechen. Denn ſobald nur wieder der einfache Begriff von ausdrucksvoller Muſik aufkam, empörten ſich die feinhörigen Italiener über die zerſtückte Vollſtimmigkeit in den unnatürlich ſich jagenden Gängen der „Circularmelodien" jener Fugenkunſt, die ohne Einſchnitte, ohne rechte Melodie, in den zielloſen, allen Satzbau zerreißenden Wiederholungen der Worte, Anfang Mitte und Ende einer Rede labyrinthiſch durcheinander wirrten. Dieß war eine Folter für allen Verſtand, eine Erſtickung für alles Gemüth in irgend einem muſikaliſchen Texte; der Vater des italieniſchen Bühnengeſangs, Giulio Caccini, nannte den Contrapunct die Zerfleiſchung der Dichtung. Aller Bezug auf Wort und Rede, auf Sinn und Verſtand ward mehr und mehr in den harmoniſchen Kunſtgeweben verloren, alle Rückſicht auf Volk und Gemeinde Preis gegeben, die ſeit einem Jahrtauſend

gewöhnt waren, ſich in dem fremdſprachigen Gottesdienſte leidend zu verhalten. Als es ſich 1564—5 in Rom um die Reform des ſo ausgearteten Kirchengeſanges handelte, hatten die kunſtgelehrten Sänger der päpſtlichen Kapelle, die von einer Congregation darüber vernommen wurden, ganz kein Arg dabei, als ſie es der Fugen und Harmonien wegen für unmöglich erklärten, in den Compoſitionen auf die Verſtändlichkeit der Worte eingehende Rückſicht zu nehmen. Und wie auf dieſe Weiſe alle geiſtige Natur und Wahrheit in den Tonſätzen ſelbſt vernichtet war, ſo auch formal in dem äußeren Vortrag. Schon im 11. Jahrh. klagte der große Singmeiſter von Arezzo, die gottesdienſtlichen Geſänge klängen oft nicht, als ob man Gott lobe ſondern als ob man untereinander in Zank gerathen ſei. So iſt es ja wohl ſelbſt noch heute; und ſo war es zur Blütezeit der Contrapunctiſten im 16. Jahrhundert. Die fähigſten Beurtheiler entrüſteten ſich über die verwirrten Perioden, die unvollkommenen Clauſeln, die zweckwidrigen Cadenzen in dem Vortrag des ordnungsloſen Geſanges. Die Antiphonien wurden eintönig abgeleiert, in dem Cyclus der Meßgeſänge verſtand man kein Ave, kein Sanctus, kein Agnus mehr. Dort klagte ein Biſchof, daß man vor dem Geſchrei der Sänger wie vor der wirren Stimmenmiſchung der Tonſätze kein Wort vernehmen könne; hier verglich ein Schreiber den Kirchengeſang mit dem Katzengeheul im Januar, wie einſt der Cardinal Capranica, von Pabſt Nicolaus V über den Werth des Kapellgeſanges befragt, geantwortet haben ſollte: ihn dünke eine Heerde grunzender Schweine zu hören, die keinen articulirten Laut vorbrächten. Dahin war es mit dem heiligen Chriſtengeſange gekommen, der urſprünglich eine Nachahmung der Engelchöre hatte ſein ſollen.

Paleſtrina. Durch dieſe Abartung von ſeinen eigenſten Zwecken trieb der polyphone geiſtliche Geſang gerade in den Zeiten ſeiner größten techniſchen Vollendung in die Kataſtrophe, wo er in Gefahr ſtand, aus dem chriſtlichen Tempel ganz verbannt zu werden. Damals erhielt Paleſtrina den Auftrag zu verſuchen, ob nicht Wort und Sinn der Gebete und

Gesänge verständlich gemacht werden könnten, ohne die kunstreiche Mehrstimmigkeit aufzugeben; das wollte sagen: ob Geist, Gefühl, innere Wahrheit und Weihe dem Handwerk geopfert werden müßten oder das Handwerk in ihren Dienst gegeben werden könne. Er betete um Erleuchtung seiner Augen, als er (1567) Hand anlegte an die drei Messen, die das Schicksal der contrapunctischen Kunst entscheiden sollten; und er erzwang den Spruch der Richter, daß diese Kunst mit Verstand und Geschmack gehandhabt zu Erbauung und Andacht wohl geeignet sei. Zu dieser ehrenvollen Erledigung der ehrenvollen Aufgabe hatte es in der That einer neuen Offenbarung nicht bedurft. Daß diese Kunstart in Wahrheit ein würdiges Gefäß zur Bewahrung heiliger Dinge war, das lag (wie wir anzudeuten suchten) in der Natur der Gattung selbst, und war in edlen Kunstwerken der großen Meister vor Palestrina vielfach bewährt worden; auch waren dessen reformirende Messen durch keine so auffallende Kluft von den reiferen Meßcompositionen eines Josquin und seiner Nachfolger unterschieden, die schon ihrerseits die Künsteleien der älteren Schulen abgeschüttelt und in geläuterteren Werken abgebüßt hatten. Wer Palestrina vorzugsweise nach seiner technischen Größe würdigt, wie es nach dem Vorgang des Pater Martini üblich geworden ist, der rühmt auch vor Allem das an ihm, daß er alle früheren Meister durchforscht, daß er, ein Mystagoge für die Eingeweihtesten, im vollständigen Besitze aller Kenntnisse Künste Geheimnisse und Erfindungen der Gegenwart und Vergangenheit war; daß er mit der gleichen strengen Fügsamkeit unter die überkommenen Kunstgesetze, mit dem gleichen Verzichte auf die wirksameren Kunstmittel späterer Zeiten, sich ein Prachtgewand schuf aus dem gleichen Kleide, das für die Stümper eine Zwangsjacke war; daß er ohne die Beihülfe der Instrumente in seinen vier- und achtstimmigen Gesängen die Stimmen bei voller Ausnutzung ihres Umfanges in einer Meisterschaft sangbar zu führen wußte, die für alle Zeiten ein Gegenstand der Bewunderung geblieben ist; daß er seine melodischen Motive in die kunstreichsten Harmonien verwebend oft mit den unerwartetsten,

für unſere Gewöhnungen fremdartigen Modulationen die überraſchendſten Wirkungen zu machen verſtand; und daß bei all dieſer Kunſtfertigkeit die beſcheidene Einfalt, die einfache Großheit des kirchlichen Pathos nirgends abſinkt in die Formen weltlicher Anmuth und Gefälligkeit, weichlicher Empfindſamkeit oder platter Naturaliſtik. Getragen von dieſer hohen Würde des Stils, unterſtützt durch den Eindruck des Gottesdienſtes, die Großartigkeit der geweihten Stätte, die mitgebrachte feierliche Stimmung der Hörer, oft auch gehoben durch die matte Folie abſpannender Ceremonien, ſind die Werke Paleſtrina's, wann immer ſie in den drei Jahrhunderten ihrer Exiſtenz aufgeführt wurden, ihres mächtigen Eindrucks ſtets ſicher geblieben. Mit ſolchen und ähnlichen Würdigungen aber iſt nach unſerer Auffaſſung das letzte Wort über den eigentlichen Werth weder dieſer noch aller der genialeren Werke dieſer Kunſtart vor und neben Paleſtrina nicht geſprochen. In ſeinen künſtlicheren Meſſen Motetten und Hymnen, in welchen Paleſtrina den Weg zu der Einfachheit ſeiner Marcellusmeſſe nicht zurückfand, wo die gewaltigen Maſſen ſeiner Harmonien die entſcheidende Hauptſache, Rhythmus Melodie und Wortauslegung mehr ihre Erzeugten als ihre Erzeuger ſind, da haben die dankbarſten und achtſamſten — nicht Laien allein, nein auch die bewährteſten muſikaliſchen Kenner in den techniſch bewundernswertheſten Combinationen nicht immer wahrhaft Ergreifendes finden können. „Die gewaltigen Accorde (ſo empfand ſelbſt ein wärmſter Verehrer des geiſtlichen Geſanges (Krüger) ſogar bei dem stabat mater Paleſtrina's,) wandeln daher wie marmorne olympiſche Göttergeſtalten, minder melodiös gebildet als im Ganzen das Gemüth bewältigend; ſie ziehen vorüber kraftvoll weihevoll erſtaunend, doch ohne die Seele im tiefſten zu erregen.“ In dem Aufbau ſeiner, wie faſt aller umfangreicheren Werke jener Zeit und Gattung vermißt man heute den äſthetiſchen Feinſinn, der nach beſtimmten Begriffen oder Gefühlen von künſtleriſcher Form und rhetoriſcher Gliederung arbeitet; ſelbſt in dem einfachen durch ſeine iſophone Fortſchreitung leicht verſtändlichen stabat mater iſt durch lange Strophenreihen hindurch keine

Interpunction, in einem ſo ſchwer wiegenden Gegenſtande kein Halt- und Ruhepunct zu finden; keine der kurzen Verszeilen iſt zu Ende gebracht, ohne daß auf ihren Schluß zugleich der Anfang der folgenden einträte, wie wenn in dem Wogen des Meeres nicht Welle auf Welle folgte, ſondern unausgeſetzt Welle in Welle verliefe. Auch in dieſer Beziehung iſt Paleſtrina der Schüler der älteren Meiſter, bei denen ſo ſelten das Ganze, oft wohl das Einzelne durch die Unmittelbarkeit des Ausdruckes einer jugendlichen ſaftvollen Empfindungskraft imponirt, wenn ein bildſamer Text den Tondichter einlud ſich menſchlich zum Menſchlichen herabzulaſſen. Bei ſolchen Anläſſen, in den Sätzen einzelner Bibelſtellen von fruchtbarem Inhalt, in Erzeugniſſen eines beſchränkten Umfanges, die in ſich keine Anlage und Anforderung zu großen ausgewachſenen Tongebilden tragen, ſind alle die geiſtvolleren Meiſter jener Kunſt zugleich am zugänglichſten und am größten; und wenn die bedeutenderen Werke jener Zeiten in größeren Maſſen einmal wieder bekannt ſein werden, ſo wird man erſt genauer ermeſſen können, wie weit Paleſtrina den größeren ſeiner Vorfahren hierin vorausgeht oder wie nahe ſie ihm ſtehen. Sie alle, die Josquin und Mouton, die Févin, Carpentras u. A. läuterten und vergeiſtigten ihre Kunſt, wie Paleſtrina auch, an dem reicheren mannichfaltigeren Inhalte der Motette, die ihnen freieren Spielraum als die Meßtexte ließen; ſie lernten hier der Bedeutung des Sinnes ſelbſt bis in die einzelnen Worte gerecht werden; die Willkür der Textlegung und die Eintönigkeit des Vortrags der Sänger hörten bei Josquin auf, der, die abſtracte Größe und ernſte Feierlichkeit des kirchlichen Geſanges durchbrechend, den wechſelnden Gefühlen und Affecten von der zarteſten Innigkeit bis zur gewaltigſten Kraft ihre eigene Färbung und Bewegung zu leihen wußte. In ſeinen Werken fand Ambros die verſchiedenartigſten Vorzüge auszuzeichnen: einmal (wie in dem Incarnatus ſeiner beiden vollendetſten Meſſen) die großartigſten Harmonieſolgen von nicht zu überbietender Wirkung, und dann wieder (in ſeinen Mariengrüßen) die reinſten Melodien, die ihn unſerer Empfindung ſelbſt näher als Pale-

ſtrina rückten. An ſolchen Arbeiten über Gegenſtänden, die von Convention und Satzung minder gefeſſelt waren, wird dann die wahre Größe ſolcher Männer, wie dieſes und Paleſtrina's darin offenbar, daß ihre Geiſter nicht allein in Gelehrſamkeit geſchult, ſondern auch in die unlerubare Kenntniß des inneren Menſchen eingeweiht erſcheinen, daß ſie über die contrapunctiſchen und techniſchen Intentionen hinausblickend nicht allein die Kunſtkenner zu befriedigen, ſondern zugleich den Laien verſtändlich zu werden ſtrebten, und dieß durch die naturgetreueſte Erfaſſung der mannichfaltigſten Gemüthsbewegungen, die ſie dann durch angeborenen Seelenadel und tiefſte Empfindungskraft in einer wunderbaren Weiſe muſikaliſch zu verklären verſtanden. Es wird alles Licht und Klarheit und Übereinſtimmung, wenn die Zeitgenoſſen oder die jüngſten Beurtheiler, die Landesgenoſſen oder die Fremden, die Laien oder die Kenner jenen „Fürſten der Tonkunſt" von dieſer Seite her kennen lernen und beurtheilen. In Paleſtrina verehrten ſchon die Zeitgenoſſen den Sittenmaler und Naturſchilderer über Alles; in einzelnen ſeiner Motette erſtaunte er ſie durch die Verbindung des Tiefen mit dem Leichtfaßlichen, wenn er in deutlichen Formen deutliche Gefühle des Schmerzes, der Furcht, der Reue darzuſtellen hatte; in ſeinem hohen Liede (1584), in einigen ſeiner geiſtlichen Madrigale, in ſeiner Meſſe assumpta est pries ihn ſein Biograph, durch ſeinen engen Anſchluß an die Dichtung „klarer, durchſichtiger, leichter, ſo anſprechend geworden zu ſein, daß man ſich des Eindruckes der zarteſten Empfindungen nicht entſchlagen könne". Wo er dieſe Klarheit und Wahrheit ſeiner Seelenkenntniß an ſo vielen der erhabenſten Stellen der Pſalmen Propheten und Evangelien zu bewähren hatte, da haben durch ihn dieſe herrlichen Sätze, wunderbarer als je vorher oder nachher, die großartigſte Auslegung erhalten. In den Erſtlingen ſeiner jugendlichen Kunſt, den Improperien (1560) voll von tiefſinnigen Tönen des zermalmenden, reuebeſchwörenden Vorwurfs, und in den ſpäteren Lamentationen (1587) duldet die mehrſtimmige Zuſammenfügung eine durchaus geiſtige Zergliederung, die einen Kunſtgenuß gewährt dem kaum

ein anderer zu vergleichen iſt. Der höchſte Preis der idealſten Aufgabe der harmoniſchen Kunſt: mit der geiſtigen Nothwendigkeit die techniſche Nothwendigkeit zu überherrſchen, der Preis, zu deſſen Erlangung ihr von leidenſchaftlichen Verächtern geradezu die Fähigkeit iſt abgeſtritten worden, deſſen auch Paleſtrina ſelbſt in ſo vielen ſeiner liturgiſchen Werke verluſtig ging, iſt hier in einer ſiegprangenden Kraft errungen. In den zuſammengehenden Stimmen ſind die verſchiedenſten Schattirungen der Ausdrücke einer und derſelben Stimmung und Empfindung in ſo klaſſiſcher Sicherheit niedergelegt, daß von Takt zu Takt in jeder einzelnen Stimme die Accente der Rede, aber einer Rede freilich aus dem Munde des gemüthtiefſten, in die verborgenſten Schachte der Seele dringenden, des innigſt ergriffenen und des mächtigſt ergreifenden Redners, natürlich einfach, und doch in der verklärteſten Steigerung des muſikaliſchen Ausdrucks widerklingen. Wenn der Biograph (Baini) Recht hatte zu ſagen, in dieſen Tonſtücken ſei jeder Note, ja jeder Pauſe der Stempel des Genius aufgeprägt, ſo war ihm geſtattet aus dieſem Geſichtspuncte ſeinen Ausſpruch von Note zu Note zu belegen. Dieſe einfachen Klag- und Bußgeſänge ſind ſelbſt von dem Anflug der frommen Myſtik ganz frei, die im 16. und 17. Jahrh. einzelne Gruppen der Geſellſchaft ſo tief durchdrang, und die ſich nirgends eine ſo unſchädliche, ſo edle Form geſchaffen hat, wie in den wunderſamen geiſtlichen Madrigalen und anderen verwandten Tonwerken dieſes begeiſterten Mannes. Von den Wundern ſeiner gottinnigen Andacht betroffen, welche die Wunder ſeiner gelehrten Kunſt beſeelte, war Pabſt Pius IV. nach Anhörung jener Probemeſſen zu dem Ausruf hingeriſſen worden: dieß müßten die Harmonien des neuen hohen Liedes ſein, das der Apoſtel Johannes in dem triumphirenden Jeruſalem ſingen gehört; ein anderer „Johannes“ gebe jetzt in dem wandernden Jeruſalem eine Probe davon. Der heilige Geſang war alſo zu dem Ausgangspunct zurückgekehrt, wo er den Engeln ſollte abgelauſcht ſein. Ein Mann wie Thibaut, den Niemand eines vagen Enthuſiasmus zeihen wird, pflegte dieſem Eindruck, den auch Er aus dieſen Werken Paleſtrina's empfing,

die Worte zu leihen: Händel ruhe mit den Füßen auf der Erde, das Haupt in den Wolken; aber Paleſtrina ſitze mitten unter den Engeln. So ähnlich hatten ſelbſt ſchon die Zeitgenoſſen der Dufay und Binchois die Kraft eines göttlichen Genius in deren Geſängen beſtaunt, hatten die ſpäteren Geſchlechter in Josquin ein Überirdiſches und Göttliches bewundert, das ihnen aus der heiligen Sprache ſeiner himmliſchen Andacht wie aus einer höheren Welt herüberklang. Zu dieſer erhabenen Wirkung gibt in dieſer Kunſt, wo ſie ſo vergeiſtigt wie bei Paleſtrina iſt, und wenn ſie eben ſo rein wie ſie geſchaffen ward auch ausgeführt wird, ein Großes ihre Entblößung von allen profanirenden Inſtrumenten hinzu, die jenen feinen Geiſteshauch, mit dem der ächte Sänger auch die lebenvollſten Tonzeichen noch lebendiger beſeelt, nie wiedergeben können, deren keines ohnehin das Organ der menſchlichen Stimme erreicht, das durch die elaſtiſchen animaliſch belebten Gewebe der Stimmbänder einer Weichheit des Wohlklanges fähig iſt, die keinem trockenen Werkzeuge eigenen kann. Aus dieſer Anſicht hat Raphael ſeine Cäcilie gemalt, die, vor den zertrümmerten weltlichen Inſtrumenten zu ihren Füßen ſtehend, dem Engelgeſang von oben lauſchend, auch ſelbſt die Orgel ſinken läßt, daß ihr die Rohre entfallen. Sogar in unſeren Zeiten fühlte ſich ſelbſt ein Weltkind wie Göthe in Italien in einer ähnlichen Stimmung der Orgel gegenüber, die ihm, weil ſich ihre Gewalt mit der menſchlichen Stimme nicht verbinde, ſo leidig war, wie ihm der nackte Geſang der Menſchenſtimmen reizend erſchien.

Das Volkslied.

Einſeitige Pflege der drei muſikaliſchen Grundelemente in der Muſikbildung der älteren und mittleren Zeiten.

Wir blicken auf dritthalb Jahrtauſende muſikaliſcher Bildungen zurück. Zwei maſſige Gegenſätze ſpringen in die Augen. Aus den einfachſten Anfängen ihrer gottesdienſtlichen Nomen hatte ſich die griechiſche Muſik der lyriſch-dramatiſchen Epoche in freieſter Unabhängigkeit von allen der Kunſt fremden, nicht ſelbſt auferlegten Geſetzen, in

reichſter Ausbreitung über die ganze Mannichfaltigkeit der Dinge, ſelbſt in ihren heiligen Hymnen zerſtreut auf eine Vielzahl der verſchiedenartigſten göttlichen Weſen, zu jenem biegſamen, ſtets neu erfindenden Werke entfaltet, als das ſie Eupolis geprieſen. Nach dem Untergange der griechiſchen Geiſtesbildung war die Tonkunſt in einen tauſendjährigen Schlummer zurückgefallen, wo ſie wieder, wie in den dunkeln Urzeiten der griechiſchen Welt, auf die einfachſten Formen hieratiſchen Geſangs beſchränkt war. In dem folgenden halben Jahrtauſend, in dem ſie ſich aus dieſer Nacht herausarbeitete, langte ſie zu Ende des 16. Jahrh. auf einer Stelle an, die in einem größeren Abſtande von den Höhepuncten der alten Kunſt nicht gedacht werden könnte. Weſentlich auf religiöſe Zwecke allein gerichtet, nur wenig auf weltliche Dinge von nur geringer Bedeutung ausgedehnt, von kirchlichen Satzungen gebunden, ſelbſt wo ſie in den rituellen Verſchiedenheiten der Heiligenfeſte ſich in Gegenſtänden und Formen etwas ausbreiten durfte doch ſtets auf das Eine unendliche göttliche Weſen zurückbezogen, erſcheint die heilige Kunſt der Chriſten ſo ſchwerfällig, wie die griechiſche beweglich, ſo ſtarr wie jene gelenk und biegſam, ſo ſtationär wie jene neuerfindend war, aus Wiſſenſchaft und Technik hervorgegangen, während jene aus bloßer Routine erwachſen war, auf ſinnliche Klangmaſſen geſtellt, wo jene ganz nach der höchſten Verfeinerung des geiſtigen Ausdrucks gerungen hatte. Die griechiſche Muſik war weſentlich Monodie geweſen, man kann ſagen: ſogar in den einſtimmigen Chören; die chriſtliche war weſentlich mehrſtimmig, man kann ſagen: in den letzten Zeiten ſogar in der Monodie, da bei feſtlichen ſceniſchen Aufführungen nicht ſelten die Vorträge der Einzelperſonen polyphoniſch abgeſungen wurden. In der alten Kunſt, die an dem plaſtiſchen Knochengerüſte muſikaliſcher Zeichnung ihre ganze Freude hatte, war von den drei Grundelementen der muſikaliſchen Sprache das rhythmiſche einſeitig vorherrſchend geweſen; in der neueren, die nach vieltöniger Körperfülle ſtrebte, war das harmoniſche Element in gleicher Einſeitigkeit bevorzugt worden. Die dritte der

muſikaliſchen Grundmächte, das Melodiſche, war beidemale zurückgedrängt geblieben. Und doch war dieß Element durch die dritthalb Jahrtauſende ununterbrochen, und vielleicht gleichartiger als alles andere Muſikweſen gehegt und gepflegt worden; aber nicht in den Schulformen gelehrter Meiſter, ſondern in dem ſchlichten Liede, dem Naturgeſange des Volkes.

Volksgeſang im Alterthum und Mittelalter.

Zu allen Zeiten und unter allen Völkern hat ſich die Muſik, neben ihrer kunſthaften Pflege, in der Einfalt dieſes Naturgeſangs einen feſten Anſchluß an die Wiege ihrer Entſtehung in der Menſchenſeele und ihren naturwüchſigen Ausbrüchen in Freud und Leid zu erhalten geſucht. Schon von den Päanen des heroiſchen Zeitalters an hatte ſich bei den Griechen, Schritt haltend mit den bürgerlichen Bildungen, der Maſſen- oder Einzelgeſang des Volkes über alle möglichen Lebensverhältniſſe und -Verrichtungen ausgebreitet. Sie hatten die mannichfaltigſten Trink- Gelag- und Geſellſchaftslieder, Tanzreigen, Begräbniß- und Hochzeitgeſänge, Wiegenlieder, Klageſtändchen ausgeſperrter Liebhaber, Reiſelieder, Winzer- Schiffer- Hirten- Müller- Waſſerſchöpflieder und Chöre der Weberinnen. So war es in der Blütezeit des griechiſchen Lebens; und noch am Ausgang des Alterthums bezeugt der h. Chryſoſtomus († 407) den Fortbeſtand dieſer Arbeitslieder bei Gewerken und häuslicher Beſchäftigung. Bei den Alten mag mehr als in neueren Zeiten auch dieſe Art von Geſang von rhythmiſcher Bewegung beherrſcht geweſen ſein, ſelbſt in den Begleitungen ihrer mehr ſchreitenden als geſchwungenen Tänze; doch war er in einfacherer ſtrophiſcher Form gehalten und mußte, um dem Gedächtniß einpräglich zu werden, in leicht faßlicher Melodie geſungen worden ſein: das Linoslied, den Klagegeſang um den Frühtod des perſonificirten Lenzes, wollte Herodot an der Weiſe in Aegypten Cypern und Phönicien wieder erkennen. Einzelne Gattungen dieſer meliſchen Lyrik gingen in der zahlbegrenzten Geſellſchaft der griechiſchen Freien bald in die Pflege des eigentlichen Kunſtgeſanges über; ein Verhältniß, zu dem die neuere Muſikgeſchichte der romaniſchen Völker die

breiteſten Analogien bietet. Es iſt kein Zweifel, daß die weltliche Lyrik der franzöſiſchen Troubadours und der deutſchen Minneſänger auf volksthümlicher Grundlage entſtanden iſt. Die älteſten Minnelieder verrathen in ſich ihren Urſprung aus volksmäßigen Natur- und Geſellſchaftsliedern; die Troubadours leiteten ſich ſelbſt von den handwerksmäßigen Jongleurs ab, bei denen die Muſik nur ein Theil ihrer Gaukelkünſte war; ihre einfacheren Geſänge fanden ihren Weg auch wieder zum Volke zurück, wie denn aus einem Singſpiele Adams de La Hale (13. Jahrh.) ein Liedchen noch heute von dem Volke in Hennegau geſungen werden ſoll; einzelne der erhaltenen Weiſen franzöſiſcher Herren dieſer Zeit, die aus einem glücklichen Momente lebensfriſcher Stimmung in Einem Guſſe entfloſſen ſcheinen, ſind von ſo vollkommen liedmäßiger Melodie, daß man ſie noch mehr durch die feingeſchnittene, vielzahnige Feile des Volksgeſanges ſo glatt abgerundet glauben möchte. Wenn irgend ein Verluſt zu bedauern iſt, ſo wird es der ſein, daß uns von den älteſten, mehr aus kunſtloſer Uebung nach volksthümlichem Brauch modulirten Sangweiſen der ritterlichen Meiſter, die zum Theil wieder wie die Alten Ton- und Wortdichtung in Einer Perſon übten, ſo gut wie nichts erhalten iſt. Was wir davon kennen, fällt faſt Alles ſchon in die Zeit der Nachblüte, wo die ariſtokratiſche Kunſt bereits das friſche Grün des Naturgeſanges in der Luft der Schulſtube zu verlieren begann. Der ritterliche Geſang fiel unglücklicher Weiſe in die Zeit der Déchanteurs, in deren gelehrten Gruppen einzelne der franzöſiſchen Trouvères gradezu eingereiht erſcheinen: wo wir dann die Fälle vorliegen haben, daß dieſelben Leute, die heute ein melodiſches Lied im Volksſtil ſangen, ſich morgen in die barbariſchſte Harmoniſtik verirrten; oder daß die reinſten Volksweiſen mit Kleiſter und Scheere in eine 2—3fache Kette ganz heterogener Melodien eingeklebt wurden. Später in der Schule der Niederländer bewieſen die größten Geiſter ihre Achtſamkeit auf den Volksgeſang in der zwiefachen Richtung, daß ſie Liedertöne, wie wir wiſſen, in ihren Meſſen geiſtlich verarbeiteten,

oder auch die Lieder ſelbſt in contrapunctiſches Gewand einkleideten. Das Gewand war dann noch oft genug der halbe Chorrock des Motetts; ſchwere feierliche Harmonien umhüllen dann wohl einen leichten frivolen Text, während dann wieder künſtliche Spielereien einen Tenor von ernſterem Inhalt umtändeln. Erſt ſeit Josquins Vorgang in ſeiner letzten Zeit ſcheidet ſich Lied- und Motettenſtil beſtimmt ab; man ſuchte dann die ſpröde Contrapunctik für den Ausdruck der Anmuth und Heiterkeit, ja (von Richafort bis zu Laſſo hin) ſelbſt für den Ausdruck naturaliſtiſcher Komik geſchmeidig zu machen. Tartini würde geurtheilt haben: daß der Widerſpruch zwiſchen dieſer Kunſt verſchränkter Mehrſtimmigkeit und dem Ausdruck, welchen der Inhalt dieſer weltlichen Dichtungen von oft ganz individueller Beſonderheit erfordert, nirgends greiflicher ſei, als grade in den Sätzen dieſer Art, in welchen das Streben nach angemeſſener Schmiegſamkeit und Anfügung an den Wortſinn am ſichtlichſten und noch am gelungenſten iſt. Bei den einheimiſchen und belgiſchen Meiſtern, die ſich in Italien zu der weltlichen Volksdichtung herabließen, iſt der Gegenſatz größerer Beweglichkeit, in dem ſie die leichten Villanellen von dem kirchlichen Stile wollten abſtechen laſſen, deutlich zu erkennen; aber die Melodik des Liedes ging auch hier in der polyphonen Behandlung verloren. Vollends charakteriſtiſch aber war es, daß ſich hier die weltlichen Stoffe eines geringern Umfangs, wie ſie in den ernſteren Frottolen üblich waren, in der Madrigalform eine wo möglich noch kunſtreicher verfeinerte contrapunctiſche Gattung erſchufen. Wie mächtig der Trieb dieſer Zeiten nach dem mehrſtimmigen Geſange war, erkennt ſich an nichts ſo ſehr, wie daß dieſe ſchwierigſten Geſänge am ſchnellſten aus der Schule den Weg in die Laiengeſellſchaft, begreiflich nur der gebildeten Geſellſchaft, fanden. Schon ſeit die ritterlichen Troubadours das Beiſpiel gegeben hatten, ihre Lieder in den höfiſchen Kreiſen zu ſingen, war (nach de Muris) ſchon im 14. Jahrh. in Frankreich die Muſik in der Laiengeſellſchaft, unter Frauen und Jünglingen allgemein geworden; im folgenden 15. Jahrh. war der Einzelgeſang zur Laute in der höheren

Geſellſchaft in Italien ſehr verbreitet worden; jetzt drang der mehrſtimmige weltliche Kunſtgeſang dahin vor; in den Niederlanden konnte Guicciardini im 16. Jahrh. die Tonkunſt als eine Gabe und Übung bezeichnen, die das ganze Volk, hier auch die unteren Klaſſen in einem Maaße, wie nirgends in den rein romaniſchen Landen, durchdrang. Denn dieß war ein unterſcheidender Gegenſatz von einer großen geſchichtlichen Folge und Bedeutung, daß (während in Frankreich und beſonders in Italien alle Kunſt und Literatur ſeit Petrarca den Weg nach der Wiederbelebung des Alterthums einſchlug, die Dichtung ſich im Lyriſchen in die verſtandhaften Formen und Stoffe der Canzonen und Sonnette einſpann, im großen Ganzen aber den Zug nach dem feingebildeten Kunſtepos nahm und, dem Allen entſprechend, auch die Tonkunſt eine durchaus vornehme und gelehrte Haltung bewahrte), in den germaniſchen Landen der allgemeine Bildungstrieb den ganz umgekehrten Weg nach den mittleren und unteren Schichten der Geſellſchaft herabging, und ſo auch weſentlich in der Muſik.

Volksgeſang in Deutſchland.

Die volksthümliche Ausbreitung des Geſangs war von Alters her ein beſonderes Abzeichen deutſcher Art überhaupt. Die Ritterpoeten des 13. Jahrhs. verachteten das heroiſche Nationalepos, weil ſeine Stoffe weſentlich in dem Munde des kunſtloſen Volkes waren umgetragen und erhalten worden. Wo in Italien ein geiſtlicher Geſang von etwas volksthümlicher Art früheſtens und höchſtens in dem Orden der Franziscaner auftauchte, hat in Deutſchland ſchon im 10. Jahrh. die Sangweiſe des Volkes auf die liedartigen Sequenzen der St. Gallner Mönche eingewirkt, aus denen wir Notkers media vita in morte sumus in Luthers Worten noch weſentlich in derſelben Melodie ſingen; und im 12. Jahrh. war der h. Bernhard freudig betroffen, wie von etwas ganz Eigenthümlichem, von dem religiöſen Volksgeſang, der ihn auf deutſchem Boden überraſchte. Vollends aber ſeit unter den Hohenſtaufen die Städte eine neue politiſche Bedeutung gewannen, ſeit durch die Ausbreitung gewerblicher Rührigkeit das Bürgerthum ſich mächtig zu Bildung und Wohlſtand emporarbeitete

und nun in allen Ständen und Berufsarten des unteren Volkes, die von dieſem Aufſchwung mitgeriſſen wurden, eine ideale Ader aufſprang, ward dieſe durchgreifende Veränderung des geſammten Bildungsſtandes nirgends früher als im Muſikaliſchen bemerkbar. Gleichzeitig mit der Verdrängung des Lateins aus der Geſchichtſchreibung, mit der Entſtehung von Volkschroniken in der vaterländiſchen Sprache, begann (im 14. Jahrh.) nach den Zeugniſſen der Limburger Chronik der Volksgeſang ganz Deutſchland zu durchhallen, wo von Jahr zu Jahr Lieder und Geſänge aus den niederen Volksklaſſen heraus entſtanden und wie ein Nationaleigenthum umliefen, verſchwanden und ſich wieder erſetzten. Die Weiſe, wie ſich dann in dieſen Übergangszeiten des 14. und 15. Jahrhs. das Verhältniß dieſer Volkspoeſie zu der kunſthafteren ariſtokratiſchen Dichtung geſtaltete, iſt durchaus verſchieden von Allem, was wir in dieſer Beziehung in den romaniſchen Landen vorgehen ſahen. Die deutſchen Minnelieder der Ritter verbauerten in der Sprache, verkünſtelten ſich in raffinirtem Strophenbau und behielten in ihren Weiſen und Tönen, die ſich auf die harmoniſchen Aufgaben der Muſik nirgends einließen, etwas von dem Steifen, Ton- und Klangloſen des Gregorianiſchen Geſanges; der bürgerliche Meiſtergeſang vollends war die äußerſte Ausartung dieſer ausgearteten Abblüte des Rittergeſangs. Derweile adelte ſich in einfacher Empfindungs- Sprach- und Tonweiſe das ſchlichte Naturlied der Geſellen, der Landsknechte, der Schüler, der fahrenden Leute aller Art, die freieſte Kunſt der freieſten Geſchlechter, deren dichteriſche Erfindung eine leichte Eingebung aus dem Drang der Seele, deren muſikaliſche Weiſe nicht eine „Zuſammenſetzung", ſondern die einfachſte Faſſung eines einfachen Steines war. Dieſe weltlichen Volksweiſen berührten ſich nun und miſchten ſich in Deutſchland wie in Frankreich und Italien vor Allem mit dem religiöſen Geſange der Kirche, aber in wie ganz verſchiedener Weiſe! Die gelehrten Meiſter, die in jenen Ländern für gelehrte Sänger ſchrieben, gründeten auf die zahlloſen Motive und Melodien, die ſie dem geſunden Quelle des Volksgeſangs

entſchöpften, jene kunſtvollen Meßcompoſitionen, große geiſtliche Tonwerke, die dann gewöhnlich ihre Benennung von dem Liede erhielten, an deſſen Weiſe ſie ſich anlehnten: über das Lied l'omme armé eine Meſſe geſchrieben zu haben, ſchien in der Zeit der contrapunctiſchen Kunſt ein Meiſterſtück, das den Ehrgeiz jedes namhaften Tonſetzers ſtachelte. In den deutſchen Landen dagegen, wo es keine Kapellen gelehrter Sänger gab, wo ſich keine mehrſtimmige Compoſition in den einfachen Gregorianiſchen Choral eingedrängt hatte, wo man im Volke bei Wallfahrten und Proceſſionen, an den großen Feſten auch in der Kirche deutſche Lieder zwiſchen den lateiniſchen Liturgieſätzen vielleicht ununterbrochen von den Zeiten her geſungen hatte, da die Gothen ihren Gottesdienſt in ihrer Sprache begingen, wo ſo viele Volkslieder und ſelbſt ritterliche Minnegeſänge nur durch eine geringe Kluft von der Feierlichkeit des geiſtlichen Geſangs unterſchieden waren, gab man zur Zeit der Blüte des Volksgeſangs im 15. Jahrh. einer Menge von weltlichen Liedern durch Unterlage frommer Texte eine geiſtliche Weihe; und in den Geſängen der böhmiſchen Brüder erhielten ſolche Weiſen bereits eine ganz ſtehende gottesdienſtliche Verwendung. Auch in den romaniſchen Landen wirkte bei der Herübernahme weltlicher Liedmotive in die kirchlichen Sätze wohl ſchon etwas von einem dunkeln Antriebe mit, dem Volke durch die ihm bekannten Weiſen die gottesdienſtlichen Geſänge mit ihren unverſtändlichen lateiniſchen Texten etwas näher zu rücken; in Deutſchland aber gährte dieſer Drang in dem ganzen Volke, als es bei dem großen Reformationswerke wie nie zuvor zu einem Gefühle ſeiner ſelbſt in der höchſten aller Angelegenheiten gerufen ward und nun in der neuen Volkskirche im einfachen Choral in der Mutterſprache nach lebendiger Theilnahme an einem verſtändlichen Gottesdienſte rang und die Geſänge der ſymboliſch myſteriöſen Meßfeier, die in den Bedrängniſſen der erſten Chriſten entſtanden heute keinen Sinn mehr hatte, vertauſchte mit den Maſſen der einfachen Lieder, deren Inhalt ſich bald über alle Feſte und jede kirchliche Feier, und über alle möglichen Verhältniſſe des häuslichen und öffentlichen

Lebens ausbreitete. In den romaniſchen Landen führte, ſeit Josquin begonnen aus dem Jungbrunnen des Volksliedes zu trinken, die Einwirkung dieſes Naturgeſanges auf den Kunſtgeſang der Schule ſtufenweiſe zur Läuterung und höchſten Vollendung der mittelaltrigen Polyphonie contrapunctiſcher Stimmverflechtung; in Deutſchland legte die in dem ſchlichten Choral fortwirkende Kraft des ſchlichten Volksliedes den erſten Grund zu der wahren Kunſt harmoniſcher Geſtaltung nach neuerem Begriffe. Wie in den romaniſchen Landen, ſo hatten ſich auch in Deutſchland treffliche Tonſetzer, im Wetteifer gleich mit den erſten Niederländern im 15. Jahrh., auf den mehrſtimmigen Satz weltlicher Lieder geworfen; aber von den erſten uns bekannten Anfängen (in dem Locheimer Geſangbuche) an ſtechen darunter einzelne Stücke vor, deren auffallende Reinheit des Satzes ſich auf einfachen Melodien aufbaut, die in ſich von jener harmoniſchen Anlage im modernen Sinne des Wortes waren, kraft deren ſich Melodie und Harmonie gegenſeitig tragen und bedingen. Auf dieſer Anlage beruht die Bedeutung, welche die Choräle, die aus ſolchen fruchtbaren Liedweiſen hervorgingen oder nachher in ihrer Weiſe geſchaffen wurden, für die neuere Harmoniſtik erhielten. In den Anfängen der Reformation waren die Choräle noch motettenartige Sätze, in denen man die Grundmelodie im Tenor kaum aus dem kunſtreichen Stimmengewebe heraushören konnte; nur ein muſikgelehrter Chor war ihnen gewachſen, an deſſen Geſang die Gemeinde keinen Antheil haben konnte. Allein in der neuen Kirche, in deren Schooße es keine Laien mehr geben ſollte, wäre es auf die Dauer nicht möglich geweſen, *muſikaliſche Laien* einem Kunſtchore gegenüber auszuſcheiden, der wie in der alten Kirche dem Volke ſeinen religiöſen Geſang auf eine unzugängliche Höhe gerückt hätte. Faſt in demſelben Jahre, da Paleſtrina die contrapunctiſche Kunſt für die römiſche Kirche rettete und erhielt, veröffentlichte ſein Lehrer Goudimel die in Liedform von Marot und Beza überſetzten Pſalmen 1565 in ſo einfachen Compoſitionen, daß die Melodie (im Tenor) von der Gemeinde leicht feſtgehalten und von dem Chor der Kunſtſänger oder von der

Orgel harmoniſch begleitet werden konnte. Die Cantoren, die ſich in Deutſchland mit der kunſthaften Ausgeſtaltung der kirchlichen Lieder befaßten, Männer von einer minder vornehmen Gelehrſamkeit als die italieniſchen Meiſter, ließen ſich mit Freuden herab, auf dieſem Wege fortgehend ſich dem Drang und Bedürfniß des Volkes zu fügen. Dieſer Verband des uniſonen Geſangs der Gemeinde, welcher die fortan in die Oberſtimme gelegte Melodie zufiel, mit der kunſtreichen Begleitung des Chors oder der Orgel in Baß und Mittelſtimme entſchied dann zugleich den Uebergang in jene neue harmoniſtiſche Kunſt, in der ſich Harmonie und Melodie in der innigen Weiſe (homophon im Polyphonen) durchdrangen, daß die Melodie in jedem ihrer Schritte von der harmoniſchen Ergänzung gehoben, in keinem verſehrt wird. Dieſe ſtille Revolution gegen die Polyphonie vollzog ſich in der proteſtantiſchen Welt an der Scheide des 16. und 17. Jahrhunderts, eben als in Italien von ganz anderer Seite her, in einer neuen Kunſtgattung monodiſchen, auf einen bloßen Baß gegründeten Geſangs eine lautere, bewußtere und ganz offene Rebellion gegen die Contrapunctik ausbrach.

Eigenheit des deutſchen Volksliedes.

Das Lied, obzwar aus einem halben Naturſtande der Muſik, aber wie in einem inſtinctiven Kunſtbewußtſein entſprungen, iſt die urſprünglichſte typiſche Geſtalt eines formſchönen Gebildes wirklicher Kunſt. Flüchtend aus der Zellenluft der Schule, hatte ſich die Melodie ein Aſyl geſucht in dieſer naturfriſchen Gattung, in deren Abrundung und Durchſichtigkeit ſich in einfachſter gemeinfaßlicher Geſtalt eine formale Schönheit offenbarte, die ſie gleichmäßig den geſtreckten Reihen des Sprechgeſangs wie den gedrängten Maſſen der künſtlichen Stimmverwebung in charakteriſtiſcher Grundverſchiedenheit gegenüberſtellte. Ausgegangen von den naiven Volksklaſſen, die von der Kunſtpflege der Schulmuſik kaum eine Ahnung hatten und von Menſur und Contrapunct, von Concordanz und Diſſonanz, von Mutation und Imitation nichts wußten, war das Lied in ſich beſtimmt, nicht allein frei zu bleiben von allen Feſſeln der Schule, ſondern ſie ſelbſt zu ſprengen. Nicht ein mühſames Werk des Fleißes und Schweißes, ſondern anſtrengungs-

los in einem fröhlichen Wurfe entſtanden, ſchoß es grade dadurch, daß es weſentlich nur Melodie, von jeder Beziehung auf zuſammengeſetztere Verbindungen frei war, in den vorhandenen Grundſtock der Muſik einen neuen Werth, in den muſikaliſchen Handel und Wandel eine neue Münze von der leichteſten Beweglichkeit ein. Es genügte ſich im Geſange auch ohne jede Begleitung; es genügte ſich im Einzelgeſange, oft von ſolcher Eigenart in der die Natur- und Gewohnheitsregeln der Harmonie durchbrechenden Melodie, daß jedes harmoniſche Geleite ſie entſtellt oder in Schatten geſtellt haben würde; und ebenſo häufig wieder unabſichtlich ſo einfach-harmoniſch in ſich, daß es in dem Geſang der Naturkinder ſelbſt oft mag zu Terzenbegleitung angeleitet haben, die hier zu keiner Zeit durch kein Geſetz verboten war, und daß es dem Kunſtgeſang der Meiſter den willkommenſten Stoff zu harmoniſcher Ausbildung entgegenbot. Bewegte ſich aller Volksgeſang urſprünglich gemeinhin in den Mollſcalen, ſo war in den Liedern der Zeit, in der wir ihn hier aus ſeinem Dunkel zum erſtenmale lebendig hervortreten ſehen, die Sonderung der harten und weichen Tonarten vollzogen wie nicht in der Kunſtmuſik; in vielen Fällen den diatoniſchen Kirchentonarten angeſchloſſen, ſtreifte es freier und unbekümmerter als die Kunſtmuſik in chromatiſche Intervalle hinüber. Aus den Kreiſen hervorgegangen, deren inneres Leben ſich vorzugsweiſe in der Gefühlsſphäre bewegt, war ſeine melodiſche Geſtaltung immer in einem beſtimmten Empfindungszuſtande gewurzelt, daher durchaus nur ſeelenhaft, geiſtig beſtimmt, von den Naturgeſetzen der Tonverbindungen nur unwiſſentlich geleitet, von der Convention der Schule gänzlich unbeirrt, vielmehr nach den bloßen Naturregeln der geſunden Sinne in eine ungezwungene, naturſchöne Form angeſchoſſen. Wo die Contrapunctiſten oft mehr für das Auge der gelehrten Kenner ſchrieben, die ſie mit Schwierigkeiten zu verblüffen liebten, konnten die Volksſänger nur für das Ohr berechnen, was die meiſten nicht einmal zu ſchreiben verſtanden hätten. Weit entfernt aber, daß das Ohr ein leichtfertiger werthloſer Urtheiler geweſen wäre, es war ein ſcharfer,

auf keine Einwürfe achtender, ein unerbittlicher für keine Bestechung zugänglicher Richter, vor dessen Sprüchen nichts bestand, was nicht die Zeugenschaft der Menge und der Zeit für sich hatte; es war ein Sichter, durch dessen Sieb alles durchfiel, was nicht lebendig aus dem Geist und Wesen des Volkes empfangen, aus dem Gemüthe entwachsen und dadurch einprägbar für das Gemüth und rückwirkungsfähig auf die Volkskreise erzeugt war. Unsere ächtesten Volkslieder sind daher entweder balladenartige Darstellungen einfacher diesen Kreisen entnommener Ereignisse, episch lyrische Erzählung, die dadurch musikhaltig geworden ist, daß sie, aus dem Mitgefühle inniger Theilnahme aufgefaßt, wie mit dem Schleier einer einzigen Empfindung warm überzogen ist, die der Tonsatz festhält, ohne sich auf die einzelnen Momente der Begebenheit einzulassen; oder sie sind rein lyrische Ergüsse eines persönlichen Gefühlsstands allgemein menschlicher Geltung, von dem die Gesammtstimmung des Tondichters so getränkt und gesättigt ist, daß er mit ihrem Ausdruck das Mitgefühl inniger Theilnahme der Hörer zu erregen hofft: beidemale kleidet er (dieß ist überall die Unterscheidung des lyrischen oder lyrisch-epischen Liedes von der aus ihm entstandenen lyrisch-dramatischen Arie) das abgelauschte musikalische Echo der Grundstimmung, die das außen oder innen Erlebte in ihm erzeugte, in Eine wiederholte strophische Melodie. Die Melodie entspricht in der Musik der Strophe in der Dichtung; den Minnesängern hieß Ton gleicherweise der metrische Bau der Strophe und der melodische Bau der Weise; eine Geschichte von beiden, wenn sie möglich wäre, würde in der genauesten Parallele laufen. Im Alterthum mußte das vorschlagende rhythmische Prinzip in der Dichtungsstrophe das melodische Prinzip der Musik in seiner Freiheit verhältnißmäßig beeinträchtigen, während in der viel einfacheren Strophe des neueren Liedes die Reimverbindung und Verschränkung, die in sich selbst schon ein musikalisches Element und eine Unterordnung der Dichtung unter die Musik bedeutet, der Melodiebildung entgegenkommt: wenn im Sprechgesange die Musik unter dem Sprachrhythmus Noth leidet,

ſo in der Melodie die Sprache und der Sprachrhythmus unter der Muſik; die materielle Wahrheit des poetiſchen Ausdrucks tritt gegen die formale Schönheit der muſikaliſchen Melodie ſehr leicht zurück. In den beſten Volksliedern iſt dieß aber ſo zu verſtehen, daß die Schönheit der Melodie weſentlich verſchmilzt mit der Wahrheit des Ausdrucks, daß ſie Schönheit des charakteriſtiſchen Ausdrucks, daß die Melodie eine geiſtig erfüllte Form iſt. Wenn die Melodie die ganze Strophenreihe eines Liedes wie ein leichter Ueberwurf umgibt, ſo iſt ſie den Gliedern der erſten Strophe ganz gewöhnlich wie ein Gewand von feinſter Kleidſamkeit angepaßt.

Natur und Weſen der Melodie.

Auf dieſen Ausgangspunct zurücktretend findet man den oft angeregten Streit über Natur und Weſen der Melodie von Anfang an entſchieden. Auf der Einen Seite finden die Formaliſten in dem anmuthenden Wohlklang, wenn zu der techniſchen Rechtbildung des kleinen Kunſtwerks noch die geſchmackvolle Schönbildung hinzukommt, allen Sinn und Gedanken der Melodie erſchöpft; die Naturaliſten auf der andern Seite leugnen, daß auf der bloßen Baſis der Richtigkeit und einer Gefälligkeit, die nicht über das Gebiet des Sinnlichen hinausreicht, irgend eine bedeutende Form bewegter Schönheit entſtehen könne; ſie ſehen in jeder Melodie, der Schwunglinie eines ganzen Ganges von Tönen, zugleich eine beſtimmte Gefühlsſchwingung ausgedrückt. Auf jener Seite erkennen die Theoretiker in der Melodie nichts als eine wagrechte Harmonie, deren Prinzip ſie in dieſelben Geſetze der Tonverbindungen und Fortſchreitungen ſetzen, wie das der ſenkrechten Harmonie; in der muſikaliſchen Wiſſenſchaft ging daher die Lehre kaum jemals über das Körperliche der Melodie hinaus; ſie verweist die Schüler herkömmlich auf ihre Harmonieregeln und heißt ſie die Anwendung auf die melodiſche Compoſition ſich dorther ſelber bilden. Die Gegner dieſer Methode, die Grétry, Reicha, Marx u. A., die aus geiſtigeren Geſichtspuncten die Lehr- und Lernbarkeit der Melodie behaupteten die man auf jener Seite aufgab, haben die Lehre gleichwohl ebenſowenig geliefert und haben ihrerſeits nur auf die große

Lehrmeiſterin Natur hinweiſen können, die allerdings ſehr unmethodiſch und in einer großen Weitläufigkeit lehrt. Beide Theile ſtimmen indeſſen, nur nicht mit gleich gutem Willen, überein, die geiſtige Natur der Melodie anzuerkennen, indem ſie in letzter Inſtanz, wie ſchon der Pater Merſenne gethan, den Tonſetzern zurufen, was Jean Paul den Poeten: nur recht vortreffliches Genie zu haben, das ſie aller Lehre überheben werde. Auf jener Seite haben phyſiologiſche Denker, die in der melodiſchen Bewegung zwar den Ausdruck für verſchiedene Gemüths-„Stimmungen" nicht verkannten, den Begriff der Stimmung als der (formalen) Muſik entnommen und auf die Zuſtände der Seele nur übertragen angeſehen; wogegen der Pſychologe umgekehrt behaupten würde: ſo gewiß der menſchliche Ton lange vor aller muſikaliſchen Kunſt Empfindungen ausgedrückt habe, ſo gewiß müſſe die menſchliche Stimme ſeeliſche Stimmungen unterſcheidend angegeben haben endloſe Zeit, ehe es geſtimmte Inſtrumente gegeben hat. Unbefangene Erwäger dieſer Widerſprüche haben die Verflechtung beider Prinzipien, des Sinnlichen und blos formell Bedeutſamen mit dem Poetiſchen, Geiſtigen, Ausdrucksvollen in der Melodie nothwendig untrennbar, „beide Seiten in zahlloſen Verhältnißſtellungen gemiſcht", das gänzliche Vorwalten einer Seite allein unmöglich gefunden (Kullak, das muſikaliſch Schöne). Und dieſe Anſicht faßt unſtreitig das Endurtheil vortrefflich zuſammen bei dem Stande der Dinge in einem Zeitalter vollausgebildeter Kunſt, das einerſeits in einer Unzahl muſikaliſcher Dramen eine Unmaſſe charakteriſtiſch-ausdrucksvoller Muſik beſitzt, in welchem andererſeits ſeit lange, nachdem die Jahrhunderte endloſe muſikaliſche Formen gehäuft und verbreitet haben, die Form als bloße Form an und für ſich ſelber abgetrennt empfunden, betrachtet, beurtheilt, nachgeahmt worden iſt. War es doch ſo natürlich, daß die Melodie als Melodie in eine einſeitige Pflege genommen wurde, da ſie mit allem Fug als die muſikaliſche Form par excellence durfte angeſehen werden, weil in der kleinen Welt ihrer ſphärenartigen Beſchloſſenheit, in der alle Theile nach einer Mitte, alle Strahlen nach Einem

Brennpuncte ſtreben, ganz äußerlich betrachtet eine künſtleriſche Einheit in kleinſtem Umfange zu Tage tritt. Immer aber bleibt dann die Frage nach dem Urſprung und Grunde jenes Dualismus, nach der zeugenden Einheit zurück. Iſt die Melodie urſprünglich *die* weſentliche Form der Tonkunſt, durch die überhaupt nur ein Kunſtwerk der Muſik *entſteht*, aus der es *beſteht*? Iſt ſie ein kleines zierliches Gehäuſe, das inhaltlos, für ſich, nicht nur ein Schmuckwerk ſein will, ſondern ein Kunſtwerk heißen kann, oder iſt ſie in ihrem erſten Entſtehen wie in ihrer letzten Ausbildung vielmehr in reiner und klarer Geſtaltung die Verkörperung eines geiſtigen Inhaltes? In den neueren Zeiten war man, im Gegenſatze zu dem Alterthume, von jeher darüber einig, daß die Melodie das eigentliche Werk des muſikaliſchen Genius, daß ſie wenn nicht die Muſik ſelbſt, ſo doch ihr weſentlichſter Theil ſei; daß ſie „Geiſt und Leben der Töne in gedrängteſter Fülle Schönheit und Klarheit in ſich faſſe, wie die Blüte die Kraft der Pflanze“ (Chryſander); daß ſie die einfache Subſtanz ſei, die es vermöge, was Harmonie niemals vermag, für ſich allein ein Kunſtwerk zu bilden, weil ſie immer in ſich ſelbſt eine Nothwendigkeit trägt, wo die breiteſten harmoniſchen Werke oft nur eine Maſſe von Willkürlichkeiten und Möglichkeiten darſtellen; daß wenn die Harmonie aus der Muſik erſt eine Wiſſenſchaft, die Melodie aus ihr immer eine Kunſt mache: wie denn die harmoniſtiſche Kunſt der mittleren Zeiten erſt anfing etwas zu werden, als die einfache Melodie des Volksgeſangs, die immer etwas *war*, in ſie einſtrömte. In welcher Kraft aber hat die Melodie gleich in ihrer einfachſten Geſtalt dieſe außerordentliche Bedeutung? Nur durch einen leeren formalen Reiz oder durch einen reizend geformten Inhalt? Wenn das Erſte, das Weſentliche in ihr die bloße Form wäre, wie käme es, daß eine und dieſelbe melodiſche Tonfolge durch eine bloße Veränderung des Tempo's oder des Notenwerthes, das geringſte was die freie geiſtige Auffaſſung willkürlich hineinlegen kann, ihrem Sinne, ihrer Bedeutung und Wirkung nach von Grund aus entſtellt, ja bis in ihr volles Gegentheil verkehrt werden

kann? Man weiß, daß die berühmteſten Tonkünſtler in ihrer Kunſtübung ſelbſt über dieſe Grundfrage in ſich ſtreitig geweſen ſind; jedesmal aber ſind ſie dann von dem formaliſtiſchen Standpunct auf den naturaliſtiſchen übergetreten; es iſt uns kein Beiſpiel des Gegentheiles bekannt. Leonardo Vinci folgte in ſeinen Opern anfangs ganz dem formalen Prinzip, bis er eines Tages gewahr ward wie viel wirkſamer die aus dem Herzen geſchöpften Arien ſeien, als die Römer in ein Delirium des Beifalls über eine ſeiner Arien (vò solcando) geriethen, deren Geſang und Begleitung durchaus den Worten gehörten. Ganz im Großen liegt der Entwicklungsgang Glucks vor, dem wie Rouſſeau erſt das Licht über die Tonkunſt aufging, als er ausfand, daß das ächte Schöne in der Muſik nicht von dem Ohr in das Herz, ſondern aus dem Herzen in das Ohr getragen wird, daß die Wirkung jedes gelungenen Tonſtücks nicht auf den wohlklingenden Tönen an ſich beruhe, ſondern auf dem beſtimmten pſychiſchen Charakter, aus dem und für den es geſchaffen ward. Er leugnete dann die formale Schönheit der italieniſchen Geſänge, die ſtatt die Melodie der Rede die Rede der Melodie dienen laſſen, nicht ab, aber er fand, daß nur die entgegengeſetzten im Stande ſeien „Blut zu ziehen“. Ganz deſſelben Sinnes ließ Diderot den Neffen Rameau's behaupten, daß die Melodie ebenſowohl wie das Recitativ auf den Accenten der Rede beruhen müſſe; der Unterredner wendet ein: wenn eine ſolche Muſik ſublim ſei, ſo müſſe die der geprieſenſten Meiſter, auch die ſeines Onkels, ein wenig platt ſein: „ich wollte nicht, daß uns Jemand hörte, erwiedert der Neffe, ſie iſt es auch“! Es iſt zu weit gegangen, wenn dort, und neuerdings auch durch Andere, aufgeſtellt wird, daß man aus jedem ſchönen Recitative eine Arie ziehen, daß in jeder ſchönen Declamation lyriſcher Poeſie unzweifelhaft eine ſchöne Melodie verborgen ruhe: die Bedingung iſt immer, daß die Dichtung von einem reinen Gefühlsinhalte erfüllt ſei, den nicht die Worte an ſich, den nur die Töne vorſtellig machen können; daß ſie Gemüthsbewegungen darſtelle, die ſich ſelber deutlich zu werden nur durch Worte, ſich voll und ganz

ihrer ſelbſt zu entäußern nur durch Töne vermögen. Unter dieſer Bedingung aber wird die Melodie allerdings wie von ſelbſt, gleich der Pflanze Trieb und Blüte, aus einer Wurzel aufſchießen, die in der Sprache verborgen, und nur in ihr ſicher geborgen liegt. Die Gefühlsbewegung (dieß iſt von Merſenne bis auf Wagner unzähligemale in anderen und anderen Worten geſagt worden), iſt der zeugende und ſchaffende Geiſt in der Melodie wie in aller Muſik. Sie iſt es, welche die Melodie „als das reine Ertönen des Innern", zu der Tonkunſt „eigenſter Seele" macht (Hegel), als die ſie ſich auf dem Boden der geſetzlichen Verhältniſſe der Tonwelt in ganzer Freiheit bewegt. Die bildende Phantaſie des Künſtlers, indem ſie die Naturgewalt der Empfindung, die ſo leicht in bacchantiſcher Verwilderung ſchweift, zu bändigen und zu zähmen ſucht, lenkt grade in dem ſtrengen ſchönen Ebenmaaße der Melodie die Zügel dieſer idealen Mäßigung und Veredlung, die ſeine eigentliche Kunſtaufgabe iſt. So entſtanden und ſo geſtaltet wird die Melodie im Gleichgewicht von Form und Inhalt, die Vermählung poetiſcher Muſik und muſikaliſcher Poeſie in größter Gleichheit vollziehend, immer richtig in der Mitte zwiſchen den beiden Klippen durchſteuern, entweder von der Beziehung zu dem Worte abgelöſt einſeitig auf Koſten des Inhalts der Form zu dienen, oder in einem naturwüchſigen Ausbruche über die Grenzen des Schönen hinauszugehn und über der Nachahmung die ſchöne Nachahmung zu vergeſſen. Die Ungeſchicktheit der Texte trägt faſt immer die Schuld, wenn man dieſer geiſtigen Natur der Melodie nicht überall gleich auf den Grund ſieht; in der Zeit der ächten, der noch andachtvollen Vocalmuſik aber iſt es nicht ſchwer, die Tonſetzer gleichſam in der Thätigkeit der Gärtner zu beobachten, wie ſie den Keim der Melodie aus dem gelockerten Grunde der Worte, den ſie ſorglich darum anhäufen, emporziehen und dieß mit ſo größerem Erfolge, je fruchtbarer der Grund von dem warmen Regen der Empfindung getränkt oder von dem heißen Dünger der Leidenſchaft durchgohren iſt. Der uns anſprechendſte Reſt altgriechiſcher Muſik, das Gebet an Kalliope und Apoll, eine

einfach aus natürlicher Betonung herausgewachſene Melodie, kann in dieſer Beziehung, wie in den neueren Zeiten das naivſte Volkslied, die gleiche Belehrung bieten, wie die vollendetſte Arie des kunſtreichſten Meiſters. Zu der Anſicht von dem geiſtigen Grunde der Muſik, die in dieſem Buche aufgeſtellt iſt, hat dem Verfaſſer einſt in früher Jugend der Satz einer einzigen Volksliedſtrophe die erſte Fährte gewieſen, auf der ihn dann die ganze Kunſtübung des großen Tondichters weiter geführt hat, der den Titel dieſer Schrift mit ſeinem Namen ziert: in deſſen Geſängen allen, und in den wundervollſten am wunderbarſten, die Funken der Melodie der dichteriſchen Rede nicht wie einem ſtarren Felſen erſt durch eine Anſtrengung entſchlagen ſind, in deſſen Geſängen vielmehr die lichthaltigen Empfindungstöne der Worte wie auf die leiſeſte magiſche Berührung melodiſch phosphoresciren. Dieſer Meiſter ſtrebte von früh bis ſpät auf dem Feſtlande des melodiſchen Gebietes nach eben dem Ziele, zu dem Paleſtrina auf den Fluten des harmoniſchen Elementes getragen ward, demſelben Ziele, von dem die rhythmiſche Kunſt der Alten ausſetzte und ſich niemals entfernte. In allen drei Richtungen, in welchen wir in großen maſſigen Erſcheinungen der Geſchichte die drei muſikaliſchen Grundelemente in jeweilig einſeitiger Pflege ſich haben zu ächt kunſthaften Geſtaltungen durchbilden ſehen, ſind wir bei Einerlei Endpunct angelangt.

Die dramatiſchen Muſikgattungen.

Vorbereitung einer Revolution gegen die Kunſt der Schule und Kirche.

Wir haben angedeutet, daß, ſeit der weltliche Volksgeſang in die ritterlichen Kreiſe und in die gelehrte Muſikwelt eingedrungen war, die Pflege der Tonkunſt ſich mehr und mehr in allen Klaſſen der höheren Geſellſchaft ausgebreitet hatte. In dieſer Wendung war nichts weniger als die Vorbereitung eines förmlichen revolutionären Aufſtands gegen die Schul- und Kirchenmuſik zugleich gelegen. In den großen Aufregungen vor, während und nach der deutſchen Kirchenreform hatte der religiöſe Geſang den weltlichen maſſenhaft in ſich aufgeſogen;

mitten unter dieſen Vorgängen aber drängte umgekehrt die Kunſtmuſik in ſich ſelbſt aus der Beſchränkung auf kirchliche Stoffe und Formen hinaus nach weltlichen Gegenſtänden, aus der Schule in die Kammer, aus der Kirche in die Geſellſchaft, aus dem Himmliſchen in das Irdiſche. Die Tonkunſt war in der ernſt großen Beſchäftigung mit ſich ſelbſt ihrer Eigenſtändigkeit und eigenthümlichen Kraft ſich bewußt geworden; ſie rang in dunklem Triebe nach einer allſeitigeren Bethätigung dieſer Kraft unter ihrer eigenen unbeſchränkten Geſetzgebung; ſie begann ſich zu ſträuben gegen den Zwang der unbeugſamen, traditionellen kirchlichen Satzungen und Aufgaben. Einmal ihrer geiſtigen Kräfte inne geworden, ſtrebte ſie unaufhaltſam nach einer leben- und wechſelvolleren Darſtellung alles Gemüthbewegenden, um in einem geſteigerten Ausdruck, unter Anwendung mehrerer, wirkſamerer Reizmittel, als ſie in dem kirchlichen Stile erlaubt und anwendbar waren, mehr zu dem Kunſtſinn der Hörer als zu ihrer religiöſen Andacht zu ſprechen. Wollte man nicht gleich aus dem Kreiſe der gottesdienſtlichen Gegenſtände ganz heraustreten, ſo lag ja auch in den Texten des Meßritus ſelbſt, in den Pſalmen und Hymnen welche die Kirche zugelaſſen, ſo mancherlei Verſuchung und Möglichkeit zu einer draſtiſcheren, dramatiſcheren Wirkung, wenn man ſich nachgab, die lebhafteren zu beſtimmteren Empfindungen ſprechenden Stellen aus einer mehr perſönlichen Auffaſſung und Auslegung in bewegteren Gemälden des Schrecklichen und Entſetzlichen, des Freudigen und Jubelvollen zu ſchildern, als dieß in der Kirche bis dahin üblich geweſen. Kunſt und Weltſinn nagten an dieſer Stelle mit einem unheiligen, und im Anfange nicht einmal der Kunſt überall heilſamen Geiſte die kirchliche Tonkunſt an. Im Techniſchen äußerte ſich dieſe Neuerungsſucht zunächſt in der Abwerfung der Diatonik der alten Kirchentöne, in dem grellen Uebergange zur Chromatik. Die Meiſter griffen nach dieſer „neuen Art“ von Muſik in der vollen Bewußtheit, energiſchere Mittel des leidenſchaftlichen Ausdrucks zu finden in den fremdartigen Ausweichungen und Tonverknüpfungen und in den Misklängen gewagter

Accordfolgen, wenn ſie mehr nach pſychiſchen als phyſikaliſchen Geſetzen gewählt und gebildet waren. Dieſe Kataſtrophe hatte auch die griechiſche Muſik einſt in der Zeit der Dithyrambographen zu überſtehen gehabt, als die diatoniſchen Octavengattungen von den zwölf Mollſcalen verdrängt wurden und der ſtrenge alte Kunſtſtil einer neuen, bald herbgetadelten, bald hochbewunderten, in mannichfaltigerer Melopöie, in freierem Wechſel der Tonarten, in kühnerer Rhythmik ſich bewegenden Kunſtart wich. Die ſogenannte fingirte Muſik (musica ficta) der Contrapunctiſten hatte in der niederländiſchen Schule ſeit lange die ſtrenge Diatonik zu durchbrechen begonnen; jetzt aber trat die Chromatik, zuerſt in die Gattung des weltlichen Madrigals eingeniſtet, mehr ausſchließend neben und an die Stelle der Diatonik und gab in einem ſinnwidrigen Herumſtreifen in allen zwölf nach den Halbtönen verſetzten Scalen jede diatoniſche Grundlage Preis, wobei dann doch die auf die diatoniſche Muſik berechneten Regeln des contrapunctiſchen Satzes im übrigen ſollten feſtgehalten werden. Dieß neue Stadium einer blind taſtenden Experimentation in dieſer neuen Kunſt (die wie die analoge Veränderung im Alterthum die Meinungen ſchroff theilte, in der Schule höchlich bewundert, den Laienkennern aber durch die widrige Stimmentextur und die grell miſtönenden unaufgelösten Tonverbindungen bald höchſt läſtig wurde), begann um 1548 in den Madrigalen von Cyprian da Rore und ſetzte ſich bei ſeinen Nachfolgern Luca Marenzio, dem Fürſten Venoſa, Claudio Monteverde u. A. fort. Wo die Tonſetzer dabei in den rituellen Stoffen beharren wollten, verwickelte man ſich in ein Zwitterweſen, in dem das Alte zerſtört, ein haltbares Neues nicht geſchaffen wurde. In den Motetten, der Hauptgattung geiſtlicher Muſik neben den Meſſen, ließ man die gottesdienſtlichen Texte fahren und trug frei gewählte geiſtliche Materien aus der heiligen Stätte in die Geſellſchaft über; aber man nahm die muſikaliſchen Motive dabei fortwährend aus dem Kirchengeſange, nur ſehr ſelten aus weltlichen Liedern; und in den Texten gab man ſich in eine andere Feſſel der Aufnahme unveränderter bibliſcher Worte von oft ſehr tonloſem Inhalte.

Dazu blieb die contrapunctiſche Behandlung in der alten Unart hängen, das Klanggewebe der Noten zur Hauptſache zu machen; nur im Madrigale war man beſtrebt, bei ſonſt gleicher Behandlungsweiſe, Wortverſtand und Affect den Tonſatz leiten und bilden zu laſſen.

Das Madrigal.

Dieſe Gattung war gegen Ende des 16. Jahrh. allherrſchend geworden; ſie wollte, nach Mattheſons treffendem Ausdruck, Alles in Allem ſein für Haus, Kammer, Theater und Kirche. Das Motett war im Allgemeinen geiſtlichen Inhalts geblieben, die Texte proſaiſch; zuweilen war es aber auch Gelegenheitsmuſik zu halb religiöſen, ſelbſt zu ganz weltlichen Zwecken geworden, hatte Streifzüge, wie die Troubadours in ihren Sirventes, in die Politik gemacht, oder ſich an lateiniſchen Verſen in antiken Versmaßen verſucht; in ſolcherlei Richtungen aber war das Madrigal ganz heimiſch, das ſich weſentlich nur um weltliche Gegenſtände herumdrehte: um Schilderei, um witzige Concepte, um Liebesſachen, um Lehrſprüche oder ſceniſche Darſtellungen. Die Texte waren immer dichteriſch, oft niedrig und platt, öfter von verſtiegenem Pathos, in der Form von Sonnetten oder ähnlichen, feingebildeten Strophen, daher kurz, abtheilungslos, zur Gattung der Cavaten gerechnet, während die Motette cycliſch und mehrgliedrig waren. In dem Madrigale ſtrebte man zu einer natürlichen Redekunſt, einer accentuirten Modulation, zu einer ausdrucksſamen Verſtändlichkeit zurück; Cyprian da Rore war darum geprieſen, daß er zuerſt wieder Wort und Ton in Übereinſtimmung gebracht habe. Das Antitheſenwerk aber, die Epigrammatik, die ſinnreichen Gedankenſpiele einer Poeſie in dem Geſchmacke, den Guarini eben damals angab, hielt die Tonſätze doch dem eigentlich Affectvollen entfernt, mehr in der Sphäre des Gedankenhaften und Betrachtenden, zu dem die Natur des polyphonen Satzes ohnehin ſo leicht hinzieht. In den ſtrophiſchen reimgebundenen Sätzen ergab ſich von ſelbſt, da man die Motive hier frei erfand oder der Volksweiſe (nie dem cantus firmus) entlehnte, der Anlauf zur Melodie, die aber gewöhnlich unter den contrapunctiſchen Künſten, den allzu entgegengeſetzten und unverträglichen Rhythmen

verloren ging; in den kurzen, raſch wechſelnden fugirten Stellen drängte und verdrängte Ein melodiſches Motiv das andere. In einzelnen Fällen, bei günſtigen Texten, ſetzte die Gattung bei den muſtergültigen Meiſtern köſtliche Perlen an; die große Maſſe beſtand in Handwerkereien anmaßender Symphoniſten, die den Paleſtrina ſchon verachteten, ſelbſt aber das Beſte was ſie leiſteten aus zuſammengebettelten Flicken zuſammenfügten. Die Beſtrebung in dem Madrigale Allen Alles zu ſein erregte den Eifer, in der kleinen Gattung alle Kunſtmittel zu verwerthen, und führte zu einer größeren Mannichfaltigkeit der polyphonen Formen, zu einer immer ſteigenden, ſtärkeren Ausarbeitung (bei den Späteren ſchon mit freier Inſtrumentalbegleitung,) ja auch zu vollerer Entfaltung kunſtreichen Geſanges. Der Einzelgeſang, der ſo lange als ein Eigenthum des rohen Volkes verachtet geweſen, war nun doch längſt in die gute Geſellſchaft aufgenommen: das Madrigal ſuchte auch dieſem neuen Geſchmacke gerecht zu werden, ohne doch die Verwebung mit anderen Stimmen darum aufzugeben. Man pflegte Tonſtücke dieſer Art in Zwiſchenacten von Schauſpielen anzuwenden; man benutzte ſie zu ſceniſchen Aufführungen von mythologiſch-allegoriſcher Einkleidung, die ſeit der Blüte des Rittergeſanges bei feſtlichen Gelegenheiten an Höfen und in Städten üblich und gewöhnlich von Geſang begleitet waren, in dieſen Zeiten in Italien auch wohl ganz geſungen wurden; ſelbſt die Geſänge der dargeſtellten Einzelperſonen wurden dann wohl in 3—8 ſtimmigen Madrigalen geſungen und von Inſtrumenten hinter der Bühne begleitet; oft auch wurden alle Stimmen geſpielt bis auf die Eine Sopranſtimme, die dann Gelegenheit hatte die Kunſt eines gebildeteren Geſanges auszulegen. In Florenz war in dieſer Weiſe 1579 bei der Vermählung Bianca Capello's eine Sextine in wechſelnden Monodien und Chören im Madrigalſtile aufgeführt worden; ähnliche Zwiſchenſpiele wieder 1585 und 1589 bei ähnlichen Feſten. Dieſe Florentiner Aufführungen waren wie Seitenſtücke zu jener großen Probe in Rom von 1565, die durch die Zweifel der Prieſterſchaft an der gottesdienſtlichen Tauglichkeit der

contrapunctiſchen Kunſt veranlaßt war: die Madrigalſätze, ohne inneren Zuſammenhang und klare Beziehung zu dem Wortſinne, wurden hier für die Zwecke eines ausdrucksvollen weltlichen Geſangs entſchieden viel untauglicher gefunden als dort für die kirchlichen Zwecke. Das Zeugniß des Sangmeiſters Giulio Caccini iſt vorhanden, daß dieſe Weiſe misfiel, weil ſie bei der künſtlichen Verwebung der Begleitſtimmen nichts affectvolles übrig ließ. In dem kunſt- und muſikſinnigen Kreiſe der Florentiner Edlen und Gelehrten, die hier zu Gericht ſaßen, war man bereits verekelt an den dädaliſchen Künſten des Scholiasma's und des Rhematiums, wie die puriſtiſchen Lateinſchreiber das Madrigal und Motett benannten; man fühlte ſich unter der unfruchtbaren und verworrenen Anſtrengung und Anhäufung aller Kunſtmittel in dem Madrigale wie in einem Chaos, aus dem nur ein mächtiger Schöpferruf erlöſen könne. Dieſe Laien hatten an ſich und Anderen die Erfahrung gemacht, daß die Mehrzahl der Menſchen, die der ausgearbeiteten ſymphoniſchen Kunſt nicht gewachſen waren, an den einfachſten, durch die Einheit ihrer Rhythmen und Melodien erfreuenden Tanzgeſängen ſich weit mehr ergötzten, ja daß die Künſtler ſelbſt ganz des gleichen Geſchmackes waren, nur daß ſie aus Furcht vor der Dictatur der Schule ihn nicht einzugeſtehen wagten. Sie erdreiſteten ſich alſo Gedanken zu faſſen, die zu einem völligen Bruch mit der Überlieferung, zu einer vollſtändigen Umwälzung auf dem Muſikgebiete führen mußten. Sie fanden den Umfang des Madrigals zu enge, die Freiheiten, die es ſich genommen, von den geiſtlichen Texten zu weltlichen, von techniſchen zu geiſtigen Intentionen, von Diatonik zu Chromatik überzugehen, nicht ausreichend; ſie ſuchten nach einer neuen Gattung, die den kirchlichen Stoff ganz abwerfend in das weite Bereich aller weltlichen Dinge überträte; die von der ungeſchickten Häufung aller Kunſtmittel auf die äußerſte Einfalt und Sparſamkeit zurückginge; die die Eintönigkeit in den vieltönigen Sätzen lieber tauſchte mit einem Wechſel durchſichtiger Formen; die aus der verwickelten Mehrſtimmigkeit ſich rückzöge in die einfachſte Monodie; die von der ſinnlichen Klangmaſſe erlöſe durch den Sprung

in den äußerſten Gegenſatz, den accentuirten Sprechgeſang, die große Naturſchule des erſten Kunſtbetriebes. Ein wunderbarer Inſtinct wirkte in dieſen zwar in vollbewußter Klarheit verfolgten Beſtrebungen. Von den großen geſchichtlichen Evolutionen der drei muſikaliſchen Grundelemente, die wir durchliefen, war ja die erſte, in das Alterthum fallende, in den Zeiten untergegangen; es war ein Naturbedürfniß, daß was die neuere Muſik in dieſer Richtung verſäumt hatte eingeholt, oder daß das Verlorene zurückgeholt wurde. Caccini, der bei jenen revolutionären Strebungen am perſönlichſten betheiligt war, nannte die drei Grundelemente der Muſik die Sprache, den Rhythmus und (Harmonie und Melodie zuſammenfaſſend) den Ton; ſeine Meinung war, ſie folgten ſich auch an Werth in dieſer Ordnung: in ſeinen Anſichten war daher der Drang nach dem ſprachlich-accentuiſtiſchen und rhythmiſchen Prinzip der alten griechiſchen Kunſt zurück ein Rückgang auf das Klaſſiſche in der Muſik; in aller Wahrheit war es eine Rückkehr al segno, zu dem einfachen Anfangsthema aller muſikaliſchen Entwicklung, das man jetzt, nach den langen Zwiſchenſtücken der harmoniſchen und melodiſchen Schul- und Volksmuſik, zur Wiederholung aufſchlug.

Wiedergeburt des Alterthums in allen Künſten.

Seit zwei Jahrhunderten war in Italien die Wiedergeburt des Alterthums durch die Dichtung, die ſich von den Gedanken und Formen der Römer zu zehren gewöhnt hatte, vorbereitet worden; ſeit dem Fall des griechiſchen Reiches war ſie in vollen Gang gekommen in allen Richtungen der Wiſſenſchaft und der Kunſt. Die Philologie ging bahnbrechend voraus; die platoniſche Philoſophie trug eine neue Begeiſterung in weite Kreiſe der edlen Geſellſchaft; das Drama entſtand in Nachahmung Plautiniſcher Stoffe und Formen; die Baukunſt nahm ſich die Ruinen der alten Tempel Theater und Thore zum Muſter; die Sculptur und Malerei lernten aus den aufgedeckten Reſten der bildenden Künſte neuen Idealen nachzuſtreben. Den Ausgrabungen der plaſtiſchen Werke ſchloß ſich auch die Hervorziehung der wenigen muſikaliſchen Trümmer des Alterthums an. Schon vor längerer Zeit

waren die Schriften des Ptolemäus und Ariſtides Quintilianus, wie auch Plutarchs Abhandlung über die Muſik ins Lateiniſche überſetzt worden; Ptolemäus erſchien wiederholt neben den Werken des Ariſtoxenus 1562 in Venedig, und 1581 machte Vincenzo Galilei, der Vater des berühmten Phyſikers, die Bruchſtücke griechiſcher Hymnik von Dionyſius und Meſomedes bekannt, ohne ſie freilich entziffern zu können. Selbſtwirkend und nachahmend trat die Muſik am ſpäteſten in das Werk der Renaiſſance ein, aber keine andere Kunſt betrat dieſen Weg der Alterthümelei mit ſo umſtürzendem Neuerungsgeiſte. In Florenz war um Giovanni Bardi Grafen Vernio (und ſpäter nach deſſen Überſiedlung nach Rom 1592 um Jacopo Corſi,) ein Kreis von muſikaliſchen Kennern und Dilettanten, Praktikern, Theoretikern, Poeten, Sängern, Mitgliedern der Akademie der Mediceer verſammelt, wo man regelmäßige Unterhaltungen über die Tonkunſt pflog, in welchen jener Caccini bekannte mehr Licht über ſeine Kunſt empfangen zu haben, als in 30 Jahren des Schulſtudiums und der Ausübung. Die gelehrten Herren dieſer Geſellſchaft hatten ſich in die Überlieferungen von der Macht und dem ethiſchen Werth der alten Muſik vertieft, und waren zu der Überzeugung gekommen, die Muſik der Gegenwart werde zu den ſtarken Wirkungen jener Kunſt niemals auch nur annähernd zurückgelangen, wenn ſie nicht lerne, in Darſtellungen lebendiger Handlungen ſich der Dichtung aufs engſte anzuſchließen und von ihren Worten ſo viel geiſtige Anregung zu empfangen als ſie ihnen ſeeliſche Kraft und Bedeutung durch die toniſche Beſeelung ihres Empfindungsgehaltes wiedergebe. Der Genius der Volksnatur regte ſich in den Söhnen Italiens, wo die contrapunctiſche Muſik ganz ſo wie die gothiſche Baukunſt ein Fremdes und Eingetragenes war, und wies ſie auf die Quelle ihres Volksthums zurück. Der Gedanke der Florentiner war, der Tonkunſt die Aufgabe zu ſtellen, das alte Drama durch Erneuerung eines geſungenen oder ſanghaft-declamatoriſchen Schauſpiels aus einem 2000jährigen Schlafe wieder ins Leben zu rufen. Die Albernheit deſſen, was bis dahin von ſceniſchen Darſtellungen

mit muſikaliſcher Beihülfe im Brauch geweſen war, konnte ſie in dieſem Gedanken nur befeſtigen. Wir führten die Florentiner Feſtſcenen an, bei welchen der Madrigalſtil ſeine Verurtheilung gefunden hatte; bei den Spielen von 1589 waren einige muſikaliſche Kräfte thätig geweſen, die unmittelbar darauf ſelber die Axt an dieſe Kunſtart legten; jener Caccini, jener Jacob Peri, den wir als den Erfinder der Oper ſchon genannt haben, der berühmteſte Madrigaliſt Marenzio und der Römer Emilio Cavalieri, der ſchon zuvor einige (verſchollene) Schäferſpiele gemacht hatte. In dem Kreiſe der Häuſer Bardi und Corſi ward jetzt der Wunſch, „die Kunſt von der die Alten ſo große Wunder berichteten wieder zu entdecken", zu einem begeiſterungsvollen Beſtreben. Galilei, der (in ſeinem dialogo della musica etc. 1581) theoretiſch über die Gegenſätze der alten und neuen Kunſt belehrte, hatte von Bardi unterſtützt die erſte Probe von einem einfachen (dem Text der Dante'ſchen Ugolinoſcene und einigen Stellen aus Jeremias angepaßten, mit der Viola begleiteten) monodiſchen Geſange gegeben; auf ſeinen Spuren warf ſich Caccini, der denkende und ſchreibende Sänger und Sanglehrer von Beruf, der alles Intereſſe an der Ausbildung des Einzelgeſangs, keins an dem Beſtande der harmoniſtiſchen Mehrſtimmigkeit hatte, auf die Compoſition einer Ekloge von Sannazar. Noch waren dieſe Sachen mehr in einem figurenreichen, dem kehlfertigen Virtuoſenthum fröhnenden Stile geſchrieben; ſo war es auch in drei neuen, von künſtlichen Melismen angefüllten ſceniſchen Stücken von Cavalieri, (der Satyr; die Verzweiflung Filen's; und das Spiel der Blinden 1590—5,) die im Kreiſe Bardi aufgeführt wurden ohne Beifall zu finden. Sie waren ausdrücklich vorgelegt als die erſten Verſuche der neuen monodiſch-dramatiſchen Muſik, die man ſuchte, aber ſie konnten ſich von den Madrigalformen noch immer nicht losſchälen. Da endlich griff J. Peri auf Corſi's Wunſch die Sache „in anderer Weiſe" an: er ſetzte zwei, im Zuſchnitt der antiken Tragödie über mythiſche Stoffe verfaßte Dramen, (Daphne 1597 und Euridice 1600,) die von Ottavio Rinuccini ausdrücklich in dem Geiſte der neuen

noch kreiſenden Tonkunſt entworfen waren, die erſten ganz durchgeſungenen und weſentlich monodiſchen Opern. Dieſen Werken folgte auf dem Fuße (1600) der Cephalus von Caccini, der auch der Euridice wetteifernd eine zweite Compoſition gab; etwas ſpäter drei in Mantua aufgeführte Muſikdramen von Claudio Monteverde (Orpheus, der Tanz der Sprö-den, und Ariadne 1607—8.) In dieſer „neuen, darſtellenden, recitiren-den, ſprechenden Muſik" ſollte dann nach der ſtolzen Selbſtberühmung der Erfinder die Kunſt der Griechen wiedergefunden, die Melodie der antiken Declamation, der dramatiſche Stil der Alten wieder aufgelebt ſein, der einſt eine ſo außerordentliche Macht auf Leben und Bildung des griechiſchen Volkes geübt. Und iſt es nicht wunderbar? dieſe erſten Schritte der erſten Kindheit einer neugeborenen Kunſtgattung, die all ihre nährende Milch aus den blaſſen Vorſtellungen von einem blos gewähnten Kunſtzuſtande im Alterthume einſog, bewirkte in dem kaum ſechſten Theile der Zeit, die der mehrſtimmige Kirchengeſang zu ſeiner Entwicklung gebraucht, eine Revolution, die Alles was wir jetzt Muſik nennen erſt möglich gemacht hat.

Die italieniſche Oper.

Wer jene erſten Opern nach dem Maasſtabe der letzten und voll-endetſten der ſpäteren Zeit mißt, läßt ſich in den abſchätzigſten Urtheilen darüber aus, als ob all ihr pomphaft verkündeter Ruhm nichts ſei, als neben die eintönigen liturgiſchen Geſänge und die Recitative der öſter-lichen Paſſionen eine etwas kunſtmäßigere monodiſche Singweiſe geſtellt zu haben, die ſich von dem redneriſchen Vortrage nur dadurch unter-ſchied, daß der Tonſatz mit den harmoniſchen Geſetzen in Einklang gebracht, auf einen kunſtgerechten Baß gegründet war. Selbſt noch dieſer einfachſte Zweck iſt in der älteſten ihrer Muſik nach bekannten Oper, der Euridice, in einer faſt geſuchten Einfachheit der Mittel ver-folgt. Den geduldeten ſchäferlichen Poeſietexten zum Trotze, deren ſtrophiſche Stellen in horaziſche Formen gebracht ſind, bewegt ſich die muſikaliſche Declamation, im Ganzen arm an wirkungsvollen In-flexionen, wie in einem Widerſtreit mit den langathmigen Sätzen der Rede in kurzen, zu häufigen Schlüſſen geneigten Phraſen. Da ſind

Stanzen, liederartig über die gleiche ſtrophiſche „Arie“ (d. h. Melodie) geſungen; da ſind recitativiſche Chöre, die ſich in den Dialog miſchen, neben Chorſätzen die einſtimmig begonnen im Schlußſatz zu mehreren Stimmen auslaufen; da ſind inſtrumentale Symphonien von ſieben Tacten, die Melodien kaum melodiſch zu nennen, die Chöre in den einfachſten Harmonien geführt, Alles in der äußerſten Kindlichkeit, als ob es die ganz bewußte Abſicht geweſen wäre, aus den Künſteleien der Contrapunctik in einem eigenſinnigſten Gegenſatz in das Alphabet der Muſik zurückzutreten. Gleichwohl iſt hier der ganze Körper der vollendeten Oper in allen ſeinen Gliedern vorgebildet. Das Recitativ hebt ſich in der Stelle, wo Orpheus ſeine Gattin zurückerſehnt und begehrt, zu einer Höhe, in der das ſpätere große Recitativ bereits angedeutet iſt; in einzelnen aus dem Sprechgeſange hervorgehobenen (cavate) Stellen iſt der Grund zu dem melodiöſen dramatiſchen Einzelgeſang der Arie gelegt; Texte, die ihren Gefühlsinhalt an ein poetiſches Bild knüpfen, eine Gattung die in der italieniſchen Arie 150 Jahre hindurch beliebt blieb, liegen hier bereits vor; Tanz- Halb- Wechſelchöre leiten in einen vielſtimmigen weltlichen Geſang von einer ganz populären Haltung ein; zur dramatiſchen Belebung ſind mehrfache Enſembleſtücke ausgeführt, wie an jener Stelle, wo Euridice's Tod beklagt wird erſt in einzelnen recitativiſchen Ergüſſen, dann in einem einſtimmigen Chor, deſſen Aufruf an Lüfte Haine und Auen zur Mitklage fünfſtimmig wiederholt wird, ein Satz, der dann unterbrochen erſt durch ein Recitativ, dann durch fünf Strophen eines arioſen Geſanges, dann durch ein Terzett, zwiſchen allem durch immer wiederkehrt. Es iſt der Embryo einer Oper, der vor uns liegt, der aber die Kraft eines vollauszubildenden Lebens in ſich trägt. Bis freilich dieſe erſten Keime zu einer erſten Reife gelangten, bis die Rudimente zunächſt der muſikaliſchen Formen, welche die Grundbeſtandtheile der Oper ausmachten, durchgebildet wurden, das erforderte wie alle Entwicklungen in der Tonkunſt lange und viele Zeit. Von Monteverde, den man rühmt, die Formen der Arie und der

mehrſtimmigen Einzelgeſänge zuerſt deutlicher abgelöst und die Inſtrumentalbegleitung zu Zwecken des charakteriſtiſchen Ausdrucks verwandt zu haben, bis auf Cavallo, von dieſem bis auf Alex. Scarlatti, dem Haupte der Neapolitaniſchen Schule und aller neueren muſikaliſchen Dramatik, brauchte es faſt ein volles Jahrhundert, bis nur der rhetoriſche Theil der Oper ſich zu einem wirklichen dramatiſchen Stile erhob, bis das Recitativ zu natürlicher Betonung der Rede gelangte, bis es in Scarlatti's Händen den größeren Zug annahm, der einem affectvolleren Inhalte gewachſen war; verglich man doch noch die Recitative der Lully'ſchen Opern (Ende des 17. Jahrh.) an Eintönigkeit und Schwerfälligkeit mit den kirchlichen Pſalmodien! In ähnlicher Weiſe bildete ſich der eigentlich melodiſche Geſang, der anfangs, ſelbſt wo er ſich in ſtrophiſchen Wiederholungen abhob, mit dem Recitative wenig unterſchieden zerfloſſen war, erſt langſam durch die eintheiligen Formen des Arioſo und der Cavatine zu der Rundſtrophe, der da capo Arie aus, deren typiſche Geſtalt dann die italieniſche Oper durch und durch beherrſchte. Sie iſt die kunſtmäßige Fortbildung des Liedes, des melodiſchen Prinzips, in dramatiſcher Sphäre, die volle Entfaltung des lyriſchen Geſanges, weil ſie nicht blos (wie das Lied) einen willkürlichen ſubjectiven Empfindungserguß ausſpricht, ſondern einen gegenſtändlich gegebenen, aus einem gegebenen Charakter, in einer gegebenen Lage entwickelt; ſie iſt der Ausdruck nicht eines bloßen Stimmungsgefühles wie das Lied, ſondern einer ſcharf umſchriebenen, beſtimmt individualiſirten Gemüthsbewegung, die in äußerlichen Vorgängen gewurzelt in ihrem inneren Verlaufe bei einem Momente ſtetigen Verharrens angelangt iſt, deſſen Darſtellung eine eigene Kunſtform nicht ſowohl zu geſtatten als zu erfordern ſcheint; eine Form, die eingreifender und in feinerer Ausgeſtaltung, als es in dem Recitative oder der ſtrophiſchen Wiederholung möglich wäre, das Wachsthum, die Vollendung, das Ausleben des vor uns entſtandenen und vorübergehenden Affectes zu zergliedern vermag: daher denn in der Rundſtrophe mit dem Hauptaffecte, um ihn mehrſeitiger zu entwickeln, in dem zweiten

Theile eine zweite Gegen- oder Nebenempfindung verknüpft iſt, die von dem Dichter ſtets ſo gegriffen ſein ſollte, daß ihr Ablauf nicht nur die Wiederholung des erſten Theiles, ſondern auch in dem Vortrage dieſer Wiederholung eine Modification bedingt, eine Steigerung oder Herabſtimmung, wie ſie die italieniſchen Bühnenſänger ſtets anzubringen pflegten. In der Blütezeit des Operngeſanges gewannen ſich die Arien der Italiener in ganz Europa den Ruhm, daß ſie ſich (im Vergleiche namentlich zu den rhythmen- form- und ſangloſen franzöſiſchen Arien, die den Ton der Affecte naturaliſtiſch nachäfften oder ſich mit verſtandhaften und epigrammatiſchen Texten abquälten,) in ſicherem Takte in dem Bereich der Empfindung und Leidenſchaft hielten und in deren Ausdruck die Natur in nächſter Nähe zeigten, zugleich aber formal in der Geſtaltung der Melodie ein feines Ebenmaas beobachteten und einen ideellen Reiz entfalteten, wie ſie nur dieſem an dem Formſinn der Alten geſchulten Volke eigen zu ſein ſchienen. Noch kleiner gemeſſen, als in der Fortbildung des Recitativs und der Arie, waren die Schritte, in denen man in den vorzugsweiſe dramatiſch-dialogiſchen Formen, Duetten, Trios, Quartetten in der Oper vorzugehen wagte, die in der Kammermuſik ungleich kunſtmäßiger ausgebildet wurden. Und noch Wenigeres durfte man den auf der Bühne ohne Blatt vorgetragenen Chören zumuthen, die in der italieniſchen Oper allezeit ſpärlich, gewöhnlich nur auf Einen zum Schluſſe beſchränkt, durchweg iſophone Sätze, in äußerſter Planheit ausgeſetzte Harmonien eines Grundbaſſes waren. Und ſo gehörte ſchon ein Mann von den höheren Kenntniſſen eines Scarlatti dazu, um durch wechſelvolle, zweckmäßige und präciſe Begleitung der Inſtrumente den Geſängen noch größere Wirkungen zu ſichern und den Italienern auch dieſen Ruhm zu gewinnen, zu dem Opernorcheſter, in deſſen Ausbildung ſie von den Fremden bald überholt wurden, doch den Grund gelegt zu haben; worin ſie unüberboten blieben, das war die Ausfeilung des Geſangvortrages, die zu einer Feinheit und Bedeutung getrieben ward, für die uns heute Sinn und Beurtheilung verloren gegangen iſt. Bei dem Puncte, wo

die Geſchichte der italieniſchen Oper einmündet in die Betheiligung der Fremden, der Deutſchen, halten wir inne, um eingehender auf Art und Natur des italieniſchen Muſikdrama's, wie es ſich unter Händels Händen geſtaltete, zurückzukommen. Es war dieß die Zeit, wo die Oper in Italien von ihrem erſten Höhepuncte, den man dort begeiſtert als das goldene Zeitalter der Muſik geprieſen hatte, ſchon wieder abſank. Neidloſe Dichter hatten mit den ſtrebſamen Melopoeten gewetteifert, einem dankbaren Volke, das in Venedig und Neapel zuerſt dem muſikaliſchen Drama ſeine eigene Kunſtſtätte gegründet hatte, in Fülle die Werke zuzuführen, an welchen es eine ſo enthuſiaſtiſche Theilnahme gewann, daß deren unnatürliches Übermaaß der neuen Kunſtgattung ſchon vor ihrer Vollendung verderblich ward. Allzubald verſtiegen ſich die Stoffe in bodenloſe Höhen der Phantaſtik oder verſanken in bodenloſe Tiefen der Gemeinheit; und mit dieſem Verfalle des Ganzen verfielen die Theile. Bald kam die Klage auf, daß die Recitative von den Sängern ſtümperhaft vorgetragen und von den Setzern vernachläſſigt wurden, weil die Zuhörer dagegen gleichgültig waren, wenn anders dieſe nicht gleichgültig dagegen waren, weil die Setzer ſie vernachläſſigten. Die Arie entſtellte den Kunſtkörper durch ihr Übergewicht und ihre innere Entartung: man ſah ſie bald das Dramatiſche dem Sangbaren opfern, den Verband der Melodie mit dem Worte aufgeben, ſich in gefällige Formen um ihrer ſelbſt willen verlieren, die Kraft des Rhythmus zerſtören durch die Menge der Noten welche die Silben überhäuften, um in den kühnen Luftreiſen der Figuren und der Cadenzen die Stimmen der Singvirtuoſen in ihrem höchſten Glanze zu zeigen, die bald die Tyrannen der Tonkünſtler geworden waren.

Künſtleriſche Bedeutung des Muſikdrama's.

Mitten aber unter dieſem Verfalle der italieniſchen Oper lernt man über der Betrachtung ihrer Ausbreitung und Weiterwirkung die fortzeugende Kraft des erſten Samens bewundern, der ſie getrieben, wenn man überſieht, welch ein tiefſinniger Gedanke in jener Columbiſchen Ausfahrt der Florentiner Akademiker nach einer geträumten alten Welt, welch ein Meiſtergriff in der Beſitzergreifung des drama-

tiſchen Bodens gelegen war', deſſen ganze Fruchtbarkeit die Entdecker ſelber nicht ermeſſen konnten. Jener feindliche Ankampf der Florentiner, die ſich mit der Nebelrüſtung der antiken Kunſt gegen die polyphone Muſik der Zeit bewaffnet hatten, war von Laien ausgegangen, welche die Werke der Muſik nicht wollten der Gelehrtenſchule, ſondern der Allgemeinheit des Volkes gewidmet wiſſen, wie es im Alterthum geweſen war, damit die Tonkunſt wenn nicht als ein ethiſches, ſo doch als ein äſthetiſches Bildungsmittel die große Culturbedeutung wieder gewinne, die ſie bei den Griechen gehabt hatte. Sie riefen die Kunſt auf das Forum der Öffentlichkeit; ſie überließen der Kirche die geiſtlichen Geſänge, die Madrigale der Kammer oder der Schule; ſie nahmen dem Volke die einfache Kunſt des monodiſchen Geſanges ab, um ſie auf einer erhöhten Bühne ariſtokratiſch veredelter umzugeſtalten, aber für das Volk. Dazu war in erſter Linie nöthig, daß der Muſik ein mannichfaltigerer Inhalt als in dem Kirchengeſange, ein weiterer Umfang als in dem Volksgeſange gegeben werde: zu dieſer Wendung nöthigte die dramatiſche Gattung ihrer Natur nach in ſich ſelbſt. Sie verweltlichte die Muſik, aber ſie gewann ihr dafür, wie damals die Malerei in der hiſtoriſchen Gattung erſtrebte, die ganze Welt zum Gegenſtande. Sie begann mit mythologiſchen Stoffen, bald griff ſie in die geſammten Kreiſe der Dichtung und Geſchichte über; ſie ſtieg in die Welt der Wunder hinauf und in die Plattheiten des Alltaglebens herunter. In der Darſtellung feſſelnder Handlungen war das Gegeneinanderringen verſchiedener Kräfte, waren, im Widerſpiel zu der leidenſchaftloſen heiligen Muſik, die ſchroffſten Gegenſätze der Strebungen Empfindungen und Leidenſchaften, war der vielfältigſte Wechſel der friedlichſten wie der erregteſten Gemüthsbewegungen von ſelbſt gegeben: der Tonkunſt war damit im Vergleiche zu ihren früheren Grenzen ein unermeßliches Feld der Ausbreitung geöffnet. Wenn ſie in der neuen Macht, die ſie nun entfaltete, die früher allein gültigen Formen durchbrach, erſchlaffte, verſchliff, den Kirchengeſang je länger je mehr mit ihrem, am Weltlichen profaner gewordenen Geiſte anſteckte,

ſo bot ſie dafür in ſich ſelber Gelegenheit, die verſchiedenſten Stile zuzulaſſen und zu vereinigen. So ausgeſtattet mit der Fülle der Materien und der Freiheit der Formen erhielt ſie die Kraft, das Volk in ſeiner beſten gebildeten Vertretung zu feſſeln und zu befriedigen. Die höheren Vortheile für die Kunſt entwickelten ſich erſt aus dieſer neugeſchaffenen Lage. Denn aus und in ihr ward erſt eine öffentliche Kritik möglich, ohne die eine volksthümlich wirkende Kunſt nie und nirgends entſtanden iſt. An der religiöſen Muſik übt man in religiöſen Zeiten nicht leicht ein Kunſturtheil aus; in dem Volksgeſange übt die Zeit an jedem einzelnen, aber immer *vereinzelten*, immer kleinen und engen Liede eine ſolche Kritik, aber im Stillen, unbewußt, in der ſtummen Aburtheilung des inſtinctiven Geſchmackes. In der Oper ward die weite öffentliche Controlle der Allgemeinheit zum augenblicklichen, bewußten Urtheile gerufen über eine Kunſt, die jetzt ihrer ſelbſt bewußt geworden war. Und *dieß* war die eigentliche innerſte Bedeutung der Florentiner Umwälzung, daß durch ihre Umgeſtaltung der Tonkunſt zu der Möglichkeit jener äußerlichen Controlle der öffentlichen Aufführung auch die Möglichkeit einer *inneren* Controlle gegeben war. Jene römiſche Congregation, die 1565 die Reform der Kirchenmuſik in die Hand nahm, hätte, ſo weit die Zeugniſſe vorliegen, von einem Kunſtzwecke der Muſik, eben wie auch die Sänger und Muſiker die ſie befragte, kaum nur zu ſtammeln gewußt; die neuen Tonkünſtler aber ſprachen deutlich von ihrer Abſicht, mit ihrem neuen Stile die bewundernswürdigen Wirkungen in Erregung von Freude und Leid wieder zu erreichen, die derſelbe Stil im Alterthume hervorgebracht. Cavalieri nannte zum erſten mal einen *Zweck*, er nannte *den* Zweck der muſikaliſchen Kunſt: Empfindungen auszudrücken; J. Peri nannte ein *Mittel*, er nannte *das* Mittel dieſen Zweck zu erreichen: im Geſang die natürlichen Redeaccente der Gemüthsbewegungen in Freude und Leid zu erkennen und nachzuahmen. Dieſe Männer erſtrebten jene Wirkungen der Kunſt auf einem neuen Wege, mittelſt des Drama's, das ganze Ketten höchſt wechſelnder Affecte an einander reiht, deren jeder einzelne

wieder in ſeinem muſikaliſchen Ausdrucke nicht dem Worte der Dichtung allein, ſondern auch jeder beſonderen Perſon und jedem beſonderen Momente, in den ſie verwickelt iſt, entſprechen ſollte; es ſind klar benannte Affecte von einer greiflichen plaſtiſchen Beſtimmtheit, deren Darſtellung daher alles Vage, Namenloſe, Vorſtellungsloſe, Nebelhafte ausſchließt, was den Räthſeln der eigenen Bruſt, mit denen der lyriſche Dichter und Tondichter ſich befaßt, ſo gerne anzukleben pflegt. Die dargeſtellte Handlung kann aus dem großen Weltleben, aus Thaten und Ereigniſſen der tiefſten Bedeutung entlehnt ſein in denen große Menſchen größer emporwachſen, als in den gemeinen Kreiſen des Lebens: dieß ſchloß eine unendliche Bereicherung der Kunſt in ſich. Wollte der Tonkünſtler ſolchen höheren Aufgaben in der Ausdruckskraft ſeiner Werke genügen, ſo mußte er alle dieſe gehobenen Beziehungen verſtehen lernen, in welchen in einer ungewöhnlichen Handlung geſteigerte Gemüthsbewegungen zu den ausnahmsweiſen Seelenlagen der außerordentlichſten Menſchen treten können; er durfte demſelben Redeſatze, der von anderen Menſchen in anderen Verhältniſſen geſprochen ganz andere Inflexionen erheiſcht, nicht einerlei Modulation geben wollen, ſo wenig wie der Maler allen ſeinen Gegenſtänden gleiche Töne und Lichter gibt. Und wenn er zwar in ſeinen muſikaliſchen Charakterſchilderungen, nach den Grenzen ſeiner Kunſt, weſentlich nichts anderes als das Naturell der gegebenen Perſonen darſtellen kann, ſo wird ihm doch jede einzelne Situation ermöglichen, daſſelbe Naturell in jedem einzelnen Falle von neuen Seiten zu entwickeln. Die Hörer, die ihm lauſchen, denen in der dargeſtellten Handlung ein feſter objectiver Maasſtab gegeben iſt die Wahrheit ſeiner muſikaliſchen Bilder zu prüfen, werden ihr Ohr auf dieſen Schwierigkeiten ſeiner Aufgabe haben; der Spieler und Sänger, der die muſikaliſch umriſſene Figur in äußerer Erſcheinung auszugeſtalten hat, dem die ſeine Aufgabe zufällt, die Gefühlsaccente, welche der Setzer durch ſeine todten Zeichen ausdrückte, durch die Seele ſeines Geſanges erſt zu beleben, wird ſcharf darauf achten, wie ihm möglich gemacht iſt, ſeine muſikaliſche Leiſtung mit

Mimik und Geberde, mit der ſichtbaren plaſtiſchen Gefühlsſprache zu ergänzen, die durch und durch dazu geeignet und in der Oper dazu aufgerufen iſt, die hörbare Gefühlsſprache der Muſik zu decken. Die Gegenſtändlichkeit ſeiner Aufgabe nöthigt ſo den Tonkünſtler zu einer völligen Entäußerung ſeiner ſelbſt; ſie hebt ihn über den bloßen Kunſtinſtinct empor zu einer Erfaſſung ſeines Werkes mit der Kraft der Phantaſie, die ihn aller Schwelgerei in dunklen eigenen Gefühlszuſtänden zu entſagen zwingt. Der proſaiſche Verſtand hat die Oper nicht ſelten einen monſtröſen Kunſtauswuchs, die ſingende Action die höchſte aller Unnaturen geſcholten; und doch giebt es keine andere Muſikart, welche die Tonkunſt ſo ſehr zur Natur zurücknöthigte und bei ihr feſthielte, wie die Oper, in der die Muſik greiflicher als irgendwo ſonſt eine nachahmende Kunſt wird, ſo ſehr wie die Dichtung der ſie geſellt iſt. Denn die innerſte Durchdringung von Ton- und Dichtkunſt iſt die Grundbedingung der ganzen Gattung: in der mit der Wegnahme des Wortes der Tonſatz ſelber zerſtört ſein, mit dem Wegfall des Tonſatzes die Dichtung ein leeres Gerippe bleiben würde; in der ein Mann wie Gluck empfand, daß die Übereinſtimmung von Wort und Ton, wie aus Einem Dichter erwachſen, ſo eng ſein müſſe, „daß weder das Gedicht auf die Muſik, noch die Muſik auf das Gedicht gemacht zu ſein ſcheine“. In dieſer Gattung, in der Mozart geradezu verlangte, daß die Poeſie „der Muſik gehorſame Tochter“ ſein müſſe, wurde nie geklagt, wie jetzt üblich iſt, daß die Muſik in ihrer Verbindung mit der Poeſie ſich unſelbſtändig unterordnen müſſe. Auch war in der Blütezeit des Muſikdrama's die Klage vielmehr die umgekehrte, daß der dramatiſche Poet, der hier ja ſelbſtverleugnend auf die Stelle des Lyrikers zurücktritt, ſich zum Sclaven des Muſikers mache. Und wie gerechtfertigt dieſe Klage iſt, weiß doch Jeder, der einen Operntext mit einer Opernpartitur vergleichen kann; und am beſten weiß es der Operndichter ſelbſt, der von allem Ruhm und Vortheil, welcher dem Tonkünſtler anheimfällt, den kleinſten Bruchtheil zu erndten hat. Nicht ſo ungleich übrigens, wie der Verdienſt des Operndichters zu ſein pflegt,

braucht das Verdienſt zu ſein, das er ſich erwerben kann, wenn er verſteht, die Natur einer muſikaliſchen Dichtung richtig zu begreifen; beſcheidener, wie es iſt, wird es das anſpruchvolle Verdienſt des Componiſten faſt aufzuwiegen vermögen. Wenn man von Händel ſagen konnte, daß er durch ſeine Oratorien Dichtungen erzeugt, Dichter gemacht habe, die nach der Ehre geizten von ihm geſetzt zu werden, ſo iſt nicht minder wahr, daß die wahrhaft Klaſſiſchen dieſer Dichter und Dichtungen wieder ihn gemacht haben: der an ihnen größer als er zuvor geweſen über ſich ſelber hinauswuchs. Die Aufgabe ſolcher Dichtungen iſt, den Stoff einer Handlung zu wählen, die reich an gemüthbewegendem Inhalt iſt, und den Verlauf derſelben ſo zu ordnen, daß die Gemüthskataſtrophen mannichfaltig gruppirt in den Vordergrund der Darſtellung treten; in dem Vortrage aber ſich alles Verſtandesmäßigen und Reflectiven, alles rhetoriſchen Schmuckes, alles pathetiſchen Pompes, alles phantaſiereizenden Bilderreichthums zu entäußern, um der muſikaliſchen Sprache die möglichſt kräftigen und häufigen Anhalte an möglichſt vielen empfindungsreichen Stellen ungeſchwächt zu erhalten. Die Art, wie dann der Tonkünſtler dieſe fruchtbaren Momente an ſich reißt, wie er die Schranken des Wortes, des Ausdrucks des Bewußtſeins, durchbrechend ſich in den Ton einwebt, um den Ausdruck der Empfindung zur höchſten Veredlung zu treiben, und mit dieſer Beſeelung und idealiſirenden Darſtellung des Gefühlslebens alle die verwandten Seelenbewegungen in dem Hörer anſchlägt, die der dargeſtellte Gegenſtand in ſympathiſche Bewegung ſetzt, iſt das ganz ſelbſtändige Werk der ganz ſelbſtändigen Sprache einer ganz ſelbſtändigen Kunſt.

Oratorium.

Der Oper zur Seite war in Italien gleich anfangs ein Anlauf gemacht worden, auch die kirchlich-geiſtlichen Stoffe in den Formen des neuen dramatiſchen Stiles zu behandeln. Dieſe Verſuche, ein heiliges Drama zu ſchaffen, nahmen einen ſtufenweiſen langſamen Fortgang und Verlauf, aber faſt ohne einen geſchichtlichen Zuſammenhang. Sehr entfernt von der ſtetigen Fortentwicklung und Ausbreitung der

Oper tauchten ſie nur pauſenweiſe in den Zeiten, nur ſtellenweiſe in den Räumen auf und ſchwankten unter vielerlei Formen unentſchieden hin und her, die nirgends zu einem reinen Ziele und Abſchluß gelangten. Eine Anlage zum geiſtlichen Muſikdrama war in Rom von älteren Zeiten her vorhanden geweſen in der gottesdienſtlichen Paſſion, der evangeliſchen Leidensgeſchichte Jeſu, die dort am Charfreitage noch heute in einem epiſch-dramatiſchen, unter drei Sänger vertheilten Vortrage geſungen wird. Im Mittelalter gingen die dramatiſchen Myſterien daraus hervor, die in allen Ländern der Chriſtenheit von Geiſtlichen und Laien, in lateiniſcher und in der Volksſprache, in Klöſtern und auf Märkten, gemiſcht mit muſikaliſchen Elementen aufgeführt wurden. Sie waren eben, zur Zeit der Reformation, im Abſterben begriffen, als man (Mitte des 16. Jahrh.) ganz vereinzelt in Deutſchland auf ihren Urſprung, auf jene in Rom gebräuchliche liturgiſche Paſſion zurückfiel, um ſie in eine kunſthafte muſikaliſche Pflege zu nehmen. Was dort, bis auf die wenigen Stellen wo das Evangelium die Ausrufe des jüdiſchen Volkes angibt, monodiſch geſungen war, das wurde nun hier gewöhnlich in Chören und Doppelchören, auch die Erzählung, auch die Worte der redend eingeführten einzelnen Perſonen vielſtimmig, wie in jenen ſceniſchen Madrigalen ausgeführt; in einigen kommt es auch vor, daß die evangeliſche Erzählung monodiſch, die Reden Chriſti vierſtimmig, die der übrigen Perſonen dreiſtimmig geſetzt ſind. Weiterhin trat man in dem Satze der bibliſchen Erzählung auf das einfache Recitativ zurück, durchſchoß aber dieſen Text mit poetiſchen Einlagen, wo dann dieſe kunſtloſe Gattung zu einem rohen Conglomerate ward von gegebenen Bibelworten eines zum Theil höchſt muſikwidrigen Charakters, von Kirchenliedern, und von Chören und Arien aus den Federn der platteſten und barbariſchſten Poetaſter. In dieſer ſo umgeſtalteten Paſſion römiſch-liturgiſcher Herkunft, wie in der oratoriſch behandelten Meſſe culminirte ſeltſamer Weiſe in Deutſchland, bei dem Proteſtanten Bach, der kunſtmäßige geiſtliche Geſang in einem nicht glücklichen Beſtreben, den gottesdienſtlichen und künſtleriſchen Anforderungen zugleich

in einer Mittelhaltung zu genügen. Um dieſelbe Zeit, da in Deutſchland dieſe Pflege der Paſſionsmuſik begann, wurden in Rom ſelbſt, in dem von dem h. Philipp Neri errichteten Betſaal (oratorio) die erſten augenfälligen Schritte zu privater Übung eines geiſtlichen Geſanges neben dem Gottesdienſte gemacht. Bei den geiſtlichen Übungen der von ihm geleiteten Congregation ertönten Canzonetten, die anfangs mehrſtimmig, zum Theil über lateiniſche Texte, von einem geübten Sängerchor ausgeführt, von den berühmteſten Meiſtern Animuccia, Paleſtrina, Anerio u. A. componirt waren. Dann aber griff eben in dieſer Congregation Caccini mit der neuen Florentiner Monodie in die geiſtliche Sphäre ein und entzückte den Verfaſſer ſeiner Texte mit dieſem „ungemeinen, Kraft und Geiſt verdoppelnden Geſange“. Neben ihm trat Viadana (1602) mit geiſtlichen Concerten hervor, die für Eine oder mehrere Soloſtimmen geſchrieben und von einem Orgelbaſſe begleitet waren, ganz in dem Geiſte der Florentiner. Unter den dortigen Reformatoren nahm gleichzeitig Cavalieri von dem Umſtande, daß Neri zuweilen als Erſatz für die in den Faſten verbotenen Volksſpiele dramatiſche Aufführungen geſtattet hatte, den Anlaß, eine geiſtliche Handlung (l'anima ed il corpo, 1600) bühnenmäßig in dem Betſaale von S. Maria in Vallicella darſtellen zu laſſen, der bis heute der Sitz der oratoriſchen Aufführungen in Rom geblieben iſt, und ſeinen Namen auf die für Kammer, Concertſaal oder Bühne berechneten geiſtlichen Muſikſtücke übertragen hat. Mit Cavalieri's dramatiſcher Moralität ſchien zu rechter Stunde ein kräftiger Anſtoß zur Weiterbildung der azione sacra, der geiſtlichen Schweſter der Oper, gegeben. Aber es dauerte eine gute Weile, bis Giac. Cariſſimi (ſeit 1628 an der Apollinariskirche in Rom) mit einer Reihe oratoriſcher Schauſpiele nachfolgte, die nach den Andeutungen derer, die ſie kennen, in lebenvoll dramatiſchem Ausdruck gehalten, namentlich auch ſchon reich an großen wirkungsvollen Chören ſind und auf Händel's erſte oratoriſche Dramen gewirkt haben wie Scarlatti auf deſſen Opern. Neben und nach ihm aber fiel die geiſtliche Kunſtmuſik in Italien in

die Kammerformen aus der Bühnenform zurück, die durch ein Jahrhundert nicht weiter cultivirt ward, und als ſie dann, verſpätet in der Zeit, wieder aufgenommen wurde, von dem Geiſte und Stile der Oper völlig verweltlicht war. Man ſchien das Zeug für die Darſtellung ganzer heiliger Handlungen, äußerlich den Stoff und innerlich die Fähigkeit, nicht zu finden, und blieb in die Rudimente dramatiſcher Scenen verfangen. Die Cantate ward die cycliſche Gattung, welche die Kammer, die Kapellen durch $1^1/_2$ Jahrhunderte am meiſten beſchäftigte. Sie war anfangs weltlichen Inhalts, von dem neuen Geiſte der ausdrucksvollen, nachahmenden dramatiſchen Muſik erfaßt, nur künſtlicher als die Oper in ihren reinlich ausgearbeiteten, auf einem gewählten Grundbaß geführten Monodien. Chöre und Fugen, die ihr anfangs fremd waren, nahm ſie (zugleich mit erweiterter Inſtrumentalbegleitung) erſt auf, als ſie auch geiſtliche Gegenſtände in ihre Behandlung zog und nun in den Händen der Cariſſimi, Scarlatti, Gasparini der Tummelplatz wurde, wo ſich die veränderte Kunſt in kühneren Wagniſſen, als man in der Oper gedurft hätte, verſuchte: ſo wie die contrapunctiſche Kunſt zuletzt in den Gattungen der Madrigale und Motette gethan hatte, die von der Cantate nun abgedrängt wurden. Bei Monteverde und durch ihn fortwirkend bei Joh. Gabrieli und beider Schüler H. Schütz, drang der neue Kunſtſtil ſelbſt in eigentliche kirchliche Formen ein, die dann aus der Kirche in die Kammer verpflanzt wurden. Monteverde's ſechsſtimmige Madonnenmeſſe (1620) iſt in einer von dem Herkömmlichen völlig abweichenden Behandlung, in wechſelvoller Verbindung von Spiel und Sang durchgeführt; es ſind kurze zum Theil monodiſche Motette von ganz neuem Baue eingeſchoben, die als die erſten Anfänge jener weltlichen, tändelnden, abgeglätteten, frömmelnden Manier gelten, die gegen Ende des 17. Jahrh., der großen Zeit der ungeſunden Miſchung des Heiligen und Profanen in Literatur, Politik und Sitte, die geiſtliche Muſik der Italiener, unter ſehr ehrenhaften Ausnahmen, doch allgemein überherrſcht; wo man dann *hier* die ſtarken Texte der altehrwürdigen Hymnen durch

einen ſeichten Stil verflachte, in welchem man Ton und Weiſe der Oper, oft ſelbſt der komiſchen Oper heraushörte, während man dort Paraphraſen der erhabenſten Stellen der Propheten und Pſalmen in kurzen, ſpielenden, ſchlüpfenden Versmaßen zu ſetzen unternahm, die ſchon im Worte eine Zerſtörung ihres Geiſtes waren. Das war anders bei den Proteſtanten in Deutſchland und England, den Schütz und Purcell, bei denen das „Wort" der Bibel eine ganz beſonders emphatiſche Bedeutung hatte und einen muſikaliſchen Ausdruck erhielt, der nur bei Männern möglich war, die, im Geiſte eines Paleſtrina, eine eben ſo große Ehrfurcht vor der religiöſen Erhebung wie Einſicht in den muſikaliſchen Werth der Texte hatten, der koſtbarſten Perlen die je der Muſik zur Faſſung geboten wurden. Wenn die Werke von H. Schütz († 1672), ſeine geiſtlichen Geſänge, Concerte und Symphonien, einmal wieder bekannt ſein werden, ſo wird es von einem höchſten Intereſſe ſein zu überſehen, wie der naive Meiſter, der von den Wirkungen und dem Ruhme der neuen, von den contrapunctiſchen, diatoniſchen, rituellen Feſſeln emancipirten italieniſchen Kunſt ganz übernommen war, im Herzen doch dem Alten anhing und ſich immer wieder ſträubte wider das Weltliche in den einſchmeichelnden und ohrkitzelnden Eigenſchaften des neueren, durch alle verbundenen Mittel, durch Vereinigung von Spiel und Sang, durch reinere Harmonie, durch empfindungstreuere Declamation zuſammenwirkenden Muſikweſens, das er zwar jetzt bei ſeiner endlichen Vollkommenheit angelangt glaubte. Nur Eines ſuchte er ſich immer gleich gern und willig daraus anzueignen, die ſinngemäße Erfaſſung und Betonung der Texte, die Zuſammenſchleifung von Wort und Ton, die dann über den Bibelworten, ſeinen liebſten Aufgaben, unter der Einfalt des Verſtändniſſes und der Tiefe der deutſchen Accommodation zu einer ganz anderen Schriftauslegung ward als bei den Italienern dieſer Zeiten. Auf Schütz und Purcell bauen ſich dann die größeren Nachfolger, Bach und Händel, auf. Bei dem Namen des Letztern halten wir auch hier ein, um ausführlicher, wie auf ſeine Opern, ſo auf ſeine Oratorien

zurückzukommen. Nur unter ſeiner Hand findet man das Oratorium zu einer geſonderten Kunſtgattung geworden, obwohl es auch bei ihm nichts als ein erhöhtes, geläutertes Drama iſt: der Name iſt da, die Sache aber paßt nicht im entfernteſten zu dem Namen. Der Name, nach ſeinem eigentlichen Sinne, gebührt nur Einem Werke von Händel, dem Meſſias, der in einer merkwürdigen Gruppe von wenigen anderen undramatiſchen Werken der Zeit nach nahe zuſammen ſteht, die Oratorien heißen und meiſt nichts als größere Hymnen oder Oden ſind. Was er ſelbſt oder Andere vor und nach dieſen undramatiſchen Werken Oratorien nannten, ſind nichts als Muſikdramen, die meiſt auf jüdiſcher, einmal auf chriſtlicher Bühne ſpielen, keines von geiſtlichem Inhalte, unterſchieden aber, geweiht und geheiligt vor allen anderen, auch Händels eigenen Opern äußerlich durch die förmliche Ablöſung von der Bühne, innerlich durch einen höheren und würdigeren Inhalt; unter einigen, welche griechiſche Stoffe behandeln, benannte er ſelbſt den Herakles mit dem allein richtigen Namen: Muſikaliſches Drama. Auf den erſten Blick ſcheint der Unterſchied nur in Einer, nur formalen Beziehung zu liegen. War die Oper eine cycliſche Form, in der jene einzelnen Muſikgebilde, Recitativ, Arie, mehrſtimmiger Einzelgeſang und Chor am Faden einer Handlung aufgereiht erſcheinen konnten, ſo ſchien der polyphone Geſang, der vorhin alle Bedeutung allein gehabt hatte, in der Oper aber ſo ſelten und in einer ſo dürftigen Geſtalt auftrat, eine andere Vertretung zu erheiſchen. So geſchah es in den Oratorien, den vom Blatt geſungenen Muſikdramen Händels, die nur die Ausdehnung und kunſtreichere Ausführung der Chöre von den aufgeführten Opern zu trennen ſcheint, in welchen das Gedächtniß der Sänger dem Chor ſeine engere Grenze zog. Man weiß, wie groß in Händels Oratorien die Fülle der Chöre iſt und wie großartig ihre dramatiſche Gewalt wirkt durch die wunderbare Verbindung von unerſchöpflicher Kunſt und einfacher volksmäßiger Verſtändlichkeit, von ſtrengſter geſetzmäßiger Form und genialſter ſchöpferiſcher Freiheit, von Idealität und reiner natürlicher Wahrheit. Durch ſeine vorwiegende Bedeutung

ward ſo der Chor in dem oratoriſchen Drama zu einem weſentlichen Gliede und Träger der Handlung; damit war aber nicht allein äußerlich ein Boden für die größere Ausbreitung dieſer dankbarſten, dem Bedürfniß und Kunſtdrange der Meiſter ſo werthvollen Form gewonnen, ſondern zugleich ein ganz geiſtiger Grund für eine ganz neue Vertiefung nicht allein dieſer, ſondern auch der ſie umgebenden monodiſchen Formen. Die antike Tragödie iſt trotz ihrer großen Einfachheit ethiſch ſo ungemein vertieft durch die bloße Theilnahme des Chors an der Handlung, die den platten und flachen Charakter des Intriguenſtückes, in dem die Perſonen rein in ganz eigener, iſolirter Angelegenheit handeln, ſogleich ausſchließt, den Charakter, den die ſpätere Komödie der Alten und alles neuere Luſtſpiel, den auch durchweg die italieniſche Oper an ſich trug. So erhält auch das oratoriſche Drama Händels die Vertiefung der ethiſchen Tragödie der Alten dadurch, daß Schickſale und Thaten der handelnden Perſonen auf dem Untergrunde des großen Volkslebens aufgezogen ſind. Die durchaus geiſtige Wirkung dieſer Folie auf Natur und Art der von ihr abgehobenen Geſänge iſt handgreiflich. Aller mehrſtimmige Geſang einfacher Lieder von meiſt erotiſchem, oder ähnlichem, ganz perſönlichen, individuellen Inhalte hat, in den Männerquartetten des heutigen Tages nicht anders, als in jenen 4—8 ſtimmigen Monologen der italieniſchen Madrigale und deutſchen Paſſionen, etwas in ſich Unnatürliches und oft ganz Lächerliches. Der polyphone Kirchengeſang, auf der andern Seite, hatte ſeine eigene Örtlichkeit, ſeine beſonderen Gegenſtände, ſeine begrenzte Beſtimmung, die alle belebteren Tongemälde bewegter, ſcharf umriſſener Gefühlſtände ausſchloß: dieß war die Ausſtellung der kunſtſinnigen Italiener an der kirchlichen Polyphonie geweſen, daß ſie nach ihren Zwecken und nach den Formen die ſie ſich angebildet eine Welt von Aufgaben der Tonkunſt in ihrem Bereiche nicht zulaſſen durfte und konnte. In der kühnen Fiction des Drama's aber, die im Chore ganze Völker perſonificirte, ward Stoff und Form und Gehalt des vielſtimmigen Geſanges von Grund aus umgewandelt, der hier der beſtimmter

charakteriſirten Weiſe der Monodie dadurch angenähert iſt, daß der Chor ſelbſt durch ſeine Beziehung zu einer deutlichen Handlung in einer gegebenen Lage durchaus individualiſirt wird und nicht mehr auf Stimmungsgefühle ſich zu beſchränken genöthigt, ſondern die beſonderſten und eigenthümlichſten Gefühlſtände in den mannichfaltigſt entſprechenden Weiſen auszudrücken befähigt iſt. Es konnte in der Kirche nicht vorkommen, daß eine Gemeinde bei beſtimmten Anläſſen der Noth oder der Freude zu flehendem Hülferufe niederſänke oder zu Dankpreis und Verherrlichung emporſchnelle; in dem Drama aber konnte man in ſolchen Lagen einen Naturgottesdienſt einführen, der dem Chor die Bewegung wie perſönlicher Affecte verlieh: die kühnſten harmoniſchen Künſte konnten ſich hier in den Chorſtimmen entfalten, und waren doch durch die Klarheit des Allen verſtändlichen Gegenſtandes gezwungen, auch in den muſikaliſchen Formen verſtändlich klar zu bleiben. So weit trägt der dramatiſche Einzelgeſang, in dem die Handlung der Perſonen niedergelegt iſt, ſeinen Einfluß auf den Chor über; der Chor wirft durch das allgemeinere, weit und tief greifende Stimmungsweſen, das immerhin allem, auch dem dramatiſchen Vielgeſang innewohnt, ſeinen Einfluß auf den Einzelgeſang zurück. Jede bedeutende Arie in den oratoriſchen Dramen erhält durch die Beziehung der dargeſtellten Perſon auf die Allgemeinheit, die in die groß angelegte Handlung verwickelt iſt, ganz unwillkürlich einen inneren Aufſchwung, und wird einer geiſtigen Vertiefung theilhaftig, die das geheimnißvollſte und feinſte ihres Werthes ausmacht: dem mit techniſchen Bezeichnungen und Erklärungen beizukommen wir die ſchärfſten Denker unter allen Kennern und Künſtlern zuverſichtlich herausfordern! Die oratoriſchen Muſikdramen Händels laſſen ſich in einer gegliederten Reihe von einander unterſcheiden, weſentlich nur durch dieſe ganz innerliche Verſchiedenheit, je nach der Weiſe, wie mehr die Action der Individuen dem mitwirkenden Volke (wie im Herakles, wo der Chor wie in der alten Tragödie nur betrachtend zur Seite ſteht,) oder mehr das Volk dem Individuum (wie im Judas Maccabäus) die Im-

pulse gibt; die größten sind die, wo sich beide Impulse in gleicher Stärke begegnen.

Die Instrumentalbegleitung.

Bindung und Mischung der musikalischen Elemente.

Die Tonkunst gelangte in der Oper und dem oratorischen Drama zu größeren Kunstgebilden, in welchen sich an dem Verlaufe einer dargestellten Handlung alle musikalischen Formen und Gattungen, nicht allein die mit der Oper neu entstandenen, sondern auch, wenn es sich so fügte, das Lied, der Choral, der geistliche Gesang im alten Stile, die instrumentale Symphonie u. s. zusammengruppiren ließen: für die geistigen Entwürfe der Tondichtung war darin das Höchste gelegen was zu erreichen stand. Aber auch in Bezug auf die technischen Aufgaben vollzog sich in eben diesen Kunstgebilden, schritthaltend mit ihren poetischen Fortschritten, der vollendete Ausbau des Pallastes der Musik, in und an welchem dann nur noch neue Einrichtungen und Umbauten, nicht neue architektonische Ideen und Schöpfungen von eigenständigem Werthe ausführbar waren. Wir wollen nur von dem Gesichtspunct aus, der uns durch unsere geschichtlichen Betrachtungen gegeben ist, auf Einen feinsten Punct hindeuten, in den uns die Gipfelspitze dessen, was in dieser Beziehung erreichbar war und erreicht worden ist, auszulaufen scheint.

Wir haben in den Gruppen geschichtlicher Evolutionen, die wir verfolgten, gefunden, daß die drei Grundelemente der Musik in jeweilig vereinzelter und getrennter Pflege ausgebildet wurden, das Rhythmische im Alterthum, das Harmonische im mittelalterlichen Kirchengesange, das Melodische im Volkslied. Die Alten, sahen wir, waren theoretisch auf dem Wege, diese Grundstoffe in genauerer Analyse als einen einzigen darzustellen; in der praktischen Kunst würde dieser wissenschaftlichen Einsicht die innerste Durchdringung und Verschmelzung der drei Bestandtheile entsprochen haben, von welchen doch der har-

moniſtiſche den Griechen ſo gut wie unbekannt war. Bei der Erneuerung der alten Kunſt in Italien ſchwebte den Florentinern ein Gedanke dieſer Art offenbar vor; in den Anfängen der Oper aber war jedes einzelne jener Elemente auf ein allzugroßes Übermaas der Einfachheit zurückgeführt; und ſobald die Arie das Hauptziel der Operncomponiſten ward, erhielt wieder Ein einzelnes, das melodiſche Prinzip, ein unbilliges Vorzugsrecht. Bei den Discantiſten und Menſuraliſten hatten wir verſchiedene Melodien in gegenſätzlichen Rhythmen zu harmoniſchen Zwecken in den misglückteſten Wirrungen unverſöhnlich neben einander gelegt gefunden; die contrapunctiſche Kunſt war in ſteigenden Erfolgen bemüht geweſen, dieſe Abſtoßungen in Anziehungen zu verwandeln; beſonders aber ſchien zuletzt in dem Madrigal und anderen kleineren Gattungen, die vor und bei und nach der Erfindung der Oper verſucht wurden, der unbewußte Drang gewaltet zu haben, eine Ausgleichung, eine Fuſion jener Grundſtoffe zu bewirken, die noch oft genug zu einer Confuſion geworden war. Wo Melodie und Harmonie zuerſt am flüſſigſten zuſammenſchmolzen, im mehrſtimmigen Choral, trat wieder das rhythmiſche Element vollſtändig in den Hintergrund. Auf dem ſichreren Wege zu dem (immerhin mehr geahnten als geſuchten) Ziele ſchien man langſam in Cantate und Oper von dem monodiſchen Prinzip aus zu gehen; doch wäre das Ziel auf allen den bisherigen Wegen des blinden Suchens und Verſuchens in Kunſtformen und Mitteln wer weiß wie ſpät erſt gefunden worden, wenn nicht der phyſikaliſchen Wiſſenſchaft gelungen wäre, die unfehlbaren Scheide- und Bindemittel zu entdecken, die in dem ſchwierigſten und letztgefundenen der muſikaliſchen Elemente die Sprödigkeit und Härte überwanden und eine wahrhafte Verſchmelzung aller drei erſt möglich machten. Es war ein glücklichſtes Zuſammentreffen, daß dieß eben in der Zeit der jugendlichſten Friſche der neuen Kunſtbeſtrebungen geſchah.

Schon im Alterthume hatte man bei dem Anſchlagen einer Saite das Miterzittern einer andern gleichgeſtimmten Saite beobachtet. Auch daß ein jeder Ton zugleich ſeine Octave in ſich enthalte, war zu Ariſto-

teles' Zeiten ſchon bekannt. Im Anfang des 17. Jahrhs. bemerkte nun der Pater Merſenne († 1648), daß auch andere Saiten als die gleichgeſtimmten, nur minder ſtark, mitklangen und daß der angeſchlagene tönende Körper, Saite oder Glocke oder Trompete, in ſich ſelbſt dem ſchärferen Ohre mindeſtens fünf Töne zugleich angebe. Sobald nur dieſe Wahrnehmung geſichert war, daß man in keinem muſikaliſchen Tone einen einfachen Ton, ſondern einen Verein von Tönen, ein Mitklingen von begleitenden Obertönen höre, die mit dem Grundtone in harmoniſchen Verhältniſſen ſtehen, ſo gab dieß gleich bei dem Entdecker dem Glauben an die Unfehlbarkeit der griechiſchen Harmonielehre den letzten Stoß. Und nachdem Joſ. Saumur († 1716) die Entdeckungen Merſenne's weiter verfolgt hatte, begann man auf dieſe neuen Erfahrungen, durch welche der Grund aller Harmonie in den Naturgeſetzen der Schwingungen elaſtiſcher Körper nachgewieſen wurde, die von dem gleichgearteten Apparate des menſchlichen Gehörorgans empfangen und gleich empfunden werden, ein neues Syſtem aufzubauen, in welchem die früheren harmoniſtiſchen Regeln durch feſtere und beſtimmte Prinzipien erſetzt wurden: eine ganz neue muſikaliſche Technik war damit begründet, die auf der unerſchütterlichen Baſis eines ganz neuen Zweiges exacter phyſikaliſcher Wiſſenſchaft ruhte. Noch waren langehin die Ermittelungen dieſer Unterſuchung: welche Töne man eigentlich mit dem Grundklange zugleich vernehme, nicht genau; die Zeiten ſummiren ſich auch da zu zwei Jahrhunderten, bis man in ganzer Sicherheit feſtſtellte, welches eigentlich die genauen Urſachen der Conſonanzen und Diſſonanzen ſeien, der älteſten Objecte der muſikwiſſenſchaftlichen Forſchung, und was die Gradunterſchiede der einen und der andern eigentlich beſtimme. In Einem für die Praxis entſcheidenden Puncte aber hatten die Zwiſtigen ſelbſt ſich doch bald zuſammengefunden: daß ſich ihnen der Dreiklang als die im Tone ſelbſt gegebene Grundlage aller Harmonie, die Terz als das Verhältniß ergab, welches das harmoniſche Syſtem determinire. Mit dieſer Erkenntniß hatte man ein ſtreng einheitliches Prinzip für die

Theorie der harmoniſchen Wiſſenſchaft und die Praxis der harmoniſchen Kunſt zugleich gewonnen. Die contrapunctiſche Weiſe, die Harmonie in dem Zuſammenklang mannichfach verwobener Melodien zu ſuchen, wich der neuen Kunſt, welche die älteren Meiſter höchſtens unbewußt geübt hatten, den harmoniſchen Gang eines Tonſtücks über deſſen tiefſte Stimme zu ziehen; die Praxis dieſer neuen Setzart überwand die Hartnäckigkeit der Anhänger am Alten, die den wahren Meiſter fortwährend nur in dem ſehen wollten, der auch ohne dieß neue Hülfsmittel einen tüchtigen Tonſatz zu liefern verſtand. Mit den naturwüchſigen Harmonien der neuen freieren Schreibweiſe ergab ſich von ſelbſt der Fortſchritt aus jener einſeitigen Chromatik der letzten Contrapunctiſten zu einer natürlicheren, durch die Verwandtſchaft der Tonarten beſtimmten Modulation, in der man ſtufenweiſe in ſteigender Leichtigkeit lernte, die Hörer durch geſchickte Vorbereitung bald in den zärteſten Übergängen durch die verwickeltſten Schlingwege der abgelegenſten Tonarten hindurchzuſchmeicheln, bald in den jäheſten Ueberſprüngen über die ſchroffſten Klippen hinüberzuſchrecken. Bald gelangte man in der flüſſiger gewordenen Kunſt auch in vielſtimmigen Sätzen zu einer höheren Redekunſt, als ſie den Contrapunctiſten eigen war; man lernte ſich größeren periodiſchen Gliedern in dem Gefühl- und Gedankengange der Textſtücke in freierer Biegſamkeit und Ebenmäßigkeit anzufügen. Und ſo vollzog ſich denn auch jetzt bei den größeren Meiſtern wie von ſelbſt jene Bindung der muſikaliſchen Elemente, in der uns der ſtillſte und feinſte Triumph der neuen Technik gelegen ſchien. Über das Verhältniß zwar von Melodie und Harmonie blieb Kritik und Theorie durch faſt drei Jahrhunderte in einen unverſöhnlich ſcheinenden Hader verwickelt. In der Blütezeit der Contrapunctik waren Melodie Harmonie und Rhythmus ſo ganz getrennte Dinge, daß man die Kunſt der Rhythmik den Poeten zuſchob nnd daß die Kunſt des „Phonascus und des Symphonetes“ ſelten in Einer Perſon vereinigt war. Man ſtritt damals wer den Vorrang hätte, und die Meinung ging gegen den Phonascus, da man auf die Melodie-

erfindung, die Kunst der Volksmusik, als auf etwas Naturalistisches herabsah. Die Florentiner Philhellenen dagegen verachteten die Werke der Symphoneten, die all ihre Lust an die Ausfüllung statt an die Erschaffung von Melodien setzten; sie argwöhnten wohl gar die ganze Polyphonie nur erfunden, um die Unfähigkeit zu verdecken eine Melopöie zu machen. Im 17. Jahrh. zur Zeit Mersenne's und Doni's, nicht anders als im achtzehnten zur Zeit Rousseau's und Diderot's, dauerte diese große Spaltung der Polyodisten und Monodisten, der Harmonisten und Melodisten, der Anhänger der gelehrten und der „galanten" Musik fort und fort. Die Einen, welche den Ton ohne innere Bedeutung für sich, nur für das Ohr existirend ansahen und alle Fortschritte der Tonkunst nur in der Erweiterung ihrer technischen Mittel und Formen erkannten, nannten die Harmonie den Grund aller Musik und erklärten die Melodie für um so verdienstvoller, je mehr sie von der Harmonie abhängig sei: weil die Natur die Folge der einzelnen Töne (d. h. die Melodie, die ihnen die einfache Harmonie hieß), aus der zusammengesetzten Harmonie, nicht aber diese aus jener hervorbringe. Die Gegner, die in dem Tone schon vor aller Musik eine seelische Bedeutung gelegen wußten, ereiferten sich über diese blinde Freude an den Vollklängen der Accorde, die ganz auf dem Grunde der sinnlichen nicht der ästhetischen Schönheit ruhend rein physische Ursachen rein sinnlicher Wirkungen seien; sie blickten geringschätzig auf die vielstimmigen Meisterstücke der Schüler herab, die das Ohr bewegen mußten weil sie das Herz bewegen nicht könnten; sie fürchteten, daß die Feinbildung des Gehörs für eine verwickelte Technik, die durch die harmonische Kunst allerdings bewirkt wird, erkauft sei durch den Verlust des Sinnes und Urtheils für die psychische Kraft der Musik, weil sie das Gemüth der Laien ablenke von den natürlichen Antrieben, welchen es in den Anfängen der Tonkunst unwillkürlich gefolgt war. Es war in vielen Beziehungen ein eitler Wortstreit. Die ihn nicht grade auf die Spitze trieben, mußten doch auf der Seite der Harmonisten zugeben, „daß die Fugen Canonen und Contrapuncte nicht das

letzte Ziel der Muſik ſondern nur die Mechanik der Setzkunſt betreffen", daß die Accorde nur das Material der Muſik ſeien, ihr geiſtiges Prinzip aber die Melodie; ſo wie wieder auf der Seite der Melodiſten ſelbſt Rouſſeau einräumte, daß die Harmonie zu dem Ausdruck des melodiſchen Geſanges ein weſentliches beitrage, indem ſie dem Ohr die ſichere Bürgſchaft der Richtigkeit und Genauigkeit der Intonationen, und dadurch eine Verſtärkung des Ausdrucks gewähre. Unter den Streitern, die ſich am ſtärkſten auf einen der Gegenſätze erpichten, findet ſich gelegentlich Einer (Nichelmann), der ſie unwillkürlich gradezu ausgleicht, indem er die Melodie in der Harmonie und dieſe in jener implicite enthalten, die Melodie gleichwohl den wirkſamſten Agenten in der Tonkunſt nannte. Dieſe Auffaſſung wird heute von jedem Einſichtigen getheilt, wo man gewohnt ward, die Harmonie als das in der Natur gegebene Körperliche, die Melodie aber als das Freie, als die geſtaltende Seele in der Muſik, beide in den ſteten Wechſelwirkungen von Natur und Geiſt zu denken; ja wo die gewiegteſten Denker ſogar zu jener Anſicht der Alten zurückkehren, nach der ſelbſt das rhythmiſche Prinzip einheitlich in den beiden anderen aufgehen ſoll: das Krüger ſchon in der Hebung und Senkung gelegen ſieht, die in dem Grunde des harmoniſchen Princips, in dem Nachklange der Obertöne, mit zu Tage kommt. Die Trennung des Melodiſten und Harmoniſten wäre heute eine undenkbare Sache, wo man ja ſelbſt, nach Weiſe der Alten, Poeten und Melopoeten wieder zu verſchmelzen verſuchte; dieß hieße in Caccini's ganz antikem Sinne die Sprache ſelbſt als ein inhärentes Element der Muſik anſehen und in dem vollendeten Tonkünſtler auch dieſes mit allen anderen nothwendig verbunden erachten.

Zu den angeführten Anſchauungen von der Fuſion der muſikaliſchen Elemente hätte die Theorie nicht vor der Ausbildung der neuen Muſikweiſe in den letzten und erſten Hälften des 17. und 18. Jahrhunderts gelangen können; ſie konnte nicht auf beſſerem und kürzerem Wege dazu gelangen, als über dem Studium der Werke der deutſchen Meiſter jener Zeiten, die in ihrer Praxis den noch lange fortdauernden

Streit der Theoriſten überholt und die innigſte Verſchmelzung jener Grundelemente, den einträchtigen Gang von Harmonie und Melodie, den harmoniſchen Fortſchritt in melodiſcher Weiſe, die melodiſche Entfaltung in harmoniſcher Geſetzlichkeit, die organiſche Verwachſung des Rhythmiſchen mit den beiden anderen Beſtandtheilen thatſächlich vollzogen hatten. Bei Händel war dieſe Vermählung der getrennten Kunſtelemente ein völlig bewußtes Prinzip ſeines ſteten Strebens und Ehrgeizes, der den Italienern durch ſeine Verbindung von harmoniſcher Fülle mit melodiſchem Reiz, von Schönheit und Tiefe, von Geſetzlichem und Freiem, von Geiſtigem und Techniſchem ſchon in ſeiner früheſten Jugend imponirt hatte. Wenn die zierlichen italieniſchen Arien jener Zeit von bezaubernder Formglätte den Statuen der ſpäteren griechiſchen Epoche zu vergleichen ſind, die von der Kunſtgewandtheit der älteren Schulen Vortheil zog, um mit liebenswürdiger Oberflächlichkeit zu wirken, ſo ſucht man unwillkürlich nach einem Vollendeteren in beiden Künſten der Muſik wie der Sculptur. Wie man hier als das Höchſte achten würde eine ideal entworfene Geſtalt wie den Apoll von Belvedere, die aber in der exacteſten Musculatur nach der Weiſe der Phidiasſchule ausgeführt wäre, ſo ähnlich in der Muſik. Die Musculatur iſt wie die Harmonie der Töne eine halb offen, halb verborgen liegende Weſenheit der Natur: man kann ihre offene Seite, die Form des Lebens, vernachläſſigen, und man wird in der Sculptur Skelettwerke haben, die den todten melodieloſen Kunſtſtücken der Contrapunctik völlig entſprechen; man kann die verborgene Seite vernachläſſigen, und man wird flache Formen haben, die den italieniſchen Melodiebildungen analog ohne ein feſtes Gerüſte ſind, das ihnen Halt und Widerlage gibt. Die vereinte Trefflichkeit, die wir ſuchen, liegt in wenigen antiken Sculpturreſten in der Weiſe gebunden vor, wie in den Händel'ſchen Tonwerken; deren techniſcher Bau nach dieſen höchſten Forderungen, ohne irgend ein vorſchlagendes Übergewicht irgend eines der verſchmolzenen Elemente, vollendet iſt, während zugleich die beſtimmende Kraft des geiſtigen Entwurfs in ihrer ganzen Anlage ſo

kenntlich in die Augen fällt, wie nur in den edelſten Bildwerken der Alten.

Technische Wichtigkeit der Inſtrumentalbegleitung.

Die Verſchmelzung der muſikaliſchen Elemente war von nichts mehr gefördert und ſtellt ſich in nichts ſo voll und durchgeführt dar, wie in der Verbindung von Spiel und Sang, die nun als ein neuer und als ein mächtigſter Factor zur Vollendung der Tonkunſt eintrat: die Inſtrumentalbegleitung, die zuerſt in den neuen dramatiſchen Gattungen zu einer erweiterten Anwendung gelangte, zu größerer Vollkommenheit vor Allem im Oratorium ausgebildet ward. Dieſe freiere Übung und feinere Geſtaltung der Spielmuſik hätte vor der Entdeckung der genaueren harmoniſchen Grundgeſetze nicht füglich eintreten können: ohne ſie würden alle Verſuche zu irgend weit greifenden Wagniſſen mit den Inſtrumenten nur zu einer Vermehrung jener Verwirrung geführt haben, mit der die contrapunctiſche Polyphonie ſchon allzu überfüllt war. Bis zu dem Momente der Auffindung der Obertöne war daher von Urzeiten her die Sangbegleitung durch mechaniſche Tonwerkzeuge im äußerſten einfach geweſen. Bei den Alten war dieſe Einfachheit, wie die des Geſanges ſelbſt, eine grundſätzliche: es galt für angenehmer, einen Geſang zu Einer Flöte oder Kithara als zu mehreren ſingen zu hören, damit er nicht verdunkelt oder gar erſtickt werde; denn lieber noch als wortloſen, oder auch nur ausdrucksloſen Geſang zu vernehmen, wollte man reines Inſtrumentenſpiel hören, da man es des menſchlichen Weſens nicht würdig fand, bloße nichtsbedeutende Töne zu ſingen, bloßes Inſtrument zu ſein. Die hieratiſche Lyrik ward anfangs nur von der maasvollen, ruhig ernſten, mit dem Plektron geſpielten Kithara, die den Griechen wie uns die Orgel einen heilig feierlichen Klang hatte, antiphoniſch begleitet; ſo blieb auch der begleitete Geſang der Jamben und Satiren ſtets Kitharodie, und lange behielt bei den Hellenen des guten alten Schlags die Kithara den Vorzug vor der unruhig bewegten Flöte, die von der Pallas verworfen ward, weil ſie das gleichzeitige Spielen und Singen Eines und deſſelben Muſicirenden ausſchloß: man rieth ſie den Böotern zu überlaſſen

den Landsleuten des Kleonas der sie zuerst eingeführt), als die zum Sprechen und Singen zu einfältig seien. Schon die Elegien aber wurden aulodisch vorgetragen; so auch alle Trauergesänge, denen die Phorminx nicht hold war; die ausgebildete Kunst der Dithyrambiker seit Lasos wandte die Flöten schon in reichem Maaße an; und später zog man sie immer mehr vor, weil sie der menschlichen Stimme näher waren und sie leichter ersetzten. Wie in diesen alten Zeiten, so lag auch im Mittelalter das Gesangspiel außer allem Vergleiche von dem was Wir instrumentale Begleitung nennen. Selbst die Orgel, als sie in die Kirche drang, diente anfangs, plump und unbehülflich wie sie war, nur die Sangtöne anzugeben, zu halten und zu kräftigen, wie bei weltlichen Gelegenheiten die Chöre durch Zinken Posaunen und Trompeten antiphonisch verstärkt wurden. In der kirchlichen Polyphonie war alle Instrumentalbegleitung ausgeschlossen; innerhalb der contrapunctischen Kunst kam sie nur in den Madrigalen als Stimmenersatz auf, in der Weise, daß die Stimmen mit Ausnahme von Einer oder zwei gesungenen von Instrumenten gespielt oder Ein ganz gesungener Chor von einem oder zwei gespielten Chören begleitet wurde. Bei dem Volksgesange der Nordländer war die Begleitung der Harfen und anderer Instrumente altüblich gewesen; in den Schweizerklöstern Reichenau und St. Gallen hatte das Spiel schon im 9. und 10. Jahrh. schulmäßige Pflege gefunden; seit der ritterlichen Lyrik war in höheren und niederen Kreisen vielerlei Instrumentenwesen in Brauch gekommen, das Lautenspiel besonders war in einem stetigen Fortschritt begriffen; aber das Alles blieb in den Händen verachteter Straßenmusikanten oder war auf sehr vereinzelte Kreise beschränkt: unter jenen Florentiner Akademikern mußte die Kunst des Einzelgesangs mit Begleitung eines einzelnen Spielzeugs von Galilei neu erfunden werden. Erst von da an warf man sich kunstmäßig in den neuen concertirenden Stil, auf die ausgearbeitete Begleitung, die nicht mehr blos eine mechanische Unterstützung, sondern eine selbständige Förderung des Gesangs bezweckte. Noch dann mußte sich die instrumentale Kunst in der äußer-

ſten Beſcheidenheit erhalten, ſo lange nicht die Tonwerkzeuge nach Umfang und Bau, und in der Leichtigkeit ihrer Handhabung eine bedeutende Vervollkommnung erhielten. Dazu aber war unmittelbar mit der Entdeckung der harmoniſchen Begleittöne der Moment gekommen; die Entdeckung ſelbſt nur machen zu können, hatte Merſenne die beſten Inſtrumente von ſtärkſtem Reſonanzboden nöthig gehabt. Die Verbeſſerung der Inſtrumente wirkte dann wieder auf die Ausbeutung der neuen Entdeckung, auf die Ausbildung der muſikaliſchen Technik ebenſo nothwendig zurück, wie ſie dafür unerläßlich war: ſo wie einſt ſelbſt für die allererſte Begründung der muſikaliſchen Wiſſenſchaft der Apparat von Tonwerkzeugen, wenn auch der roheſten Art, die Vorbedingung geweſen war. Wenn die Pythagoräer die Sage von der Erfindung des Monochord's ausdachten, wenn die Alten die größten Wunder ihrer Muſik nicht von dem Geſang der Menſchenſtimme, ſondern von Orpheus' Leier erzählten, ſo war dieß die mythiſche Verherrlichung des erſten Augenblicks, wo die ſchwer faßbare muſikaliſche Kunſt den feſten Boden eines techniſchen Unterbaues fand: konnte doch nicht einmal eine genaue Tonleiter ohne Inſtrumente gebildet werden, deren mechaniſche Töne allein die Hülfsmittel boten zur Ordnung und Feſtſetzung der Intervalle. Mit den Fortſchritten der Muſikwiſſenſchaft waren daher ſchon bei den Alten die Fortſchritte der Inſtrumente und ihres Spiels fortwährend Hand in Hand gegangen: die Notenbezeichnung, unentbehrlich für ein von Sang und Dichtung abgelöstes Spiel, war erſt mit dieſen entſtanden und Tonarten und Scalen waren mit den geſteigerten Kunſtmitteln der Organik erſt ausgebildet worden. Von einer noch greiflicheren Wichtigkeit und Nothwendigkeit war die weitere Vervollkommnung alles Inſtrumentenwerks für die neuere harmoniſche Wiſſenſchaft und Muſiklehre. Zu Ende des 14. Jahrh. machte man den Übergang von dem 30ſaitigen Pſalter, der die vielſaitigen Inſtrumente der Alten abſchloß, zu den zuſammengeſetzteren Saiten- und Rohrinſtrumenten, zur Verbeſſerung der Orgel, zur Erfindung des Clavichords, die zur Zerlegung und Zergliederung verwickelter harmo-

nischer Sätze eben so willkommene als unentbehrliche Hülfsmittel wurden. So arbeitete in einer steten Wechselwirkung von Empfangen und Zurückgeben die Reifung der technischen Wissenschaft auf die Verfeinerung der Instrumente, und diese auf jene hinüber und herüber, und beide zusammen wieder auf die kunstmäßigere Verwendung des in gleichem Fortgang veredelten Spiels. Die Ausbildung der Instrumentalbegleitung war die nächste große Frucht dieser Fortschritte. In dem Zusammenwirken von Spiel und Gesang, in dem sich der natürliche, der von Shakespeare nothwendig genannte Bund zwischen Poesie und Musik in noch freierer Selbständigkeit beider Theile als in der Übereinstimmung von Gesang und Wort vollzog, entfaltete sich die Tonkunst zu ihrer reichsten Blüte und reinsten Gestalt.

Geistiger Werth der Instrumentalbegleitung.

Rein technisch angesehen war die Ausbildung des Begleitspiels ein erstaunlich förderndes Mittel durch die bloße Unterstützung des Gesangs. Man konnte nun im Chorgesange zu weit größeren Wagnissen gesicherter vorschreiten, auch ohne sich auf gelehrte Sänger zurückzuschränken, durch die bloße Erleichterung der Intonation; es war den großen Tonsetzern jetzt um vieles bequemer gemacht, die Stimmen der verwickeltsten Polyphonie noch sangbarer zu führen, als selbst ein Palestrina gethan, durch die Rückbeziehung ihrer Sätze auf eine instrumentale Unterlage, und dadurch den Chorgesang zu seiner vollsten Entwicklung zu treiben. Der Bemängelung des Chorgesangs (da cappella), die von den antikisirenden Gegnern der Polyphonie und Harmonie ausging: daß in ihm wegen der Verbindung der contrastirenden Hoch- und Tiefstimmen der entschiedene Charakter einer hellen Freudigkeit oder ihres Gegensatzes unausdrückbar sei, konnte durch die Instrumentalbegleitung vollkommen begegnet werden, denn das Gewicht ihrer Beigabe war überausreichend, jene Gegensätze vollaus zu charakterisiren und was ihnen widerstritt zu paralysiren: daher denn jetzt auch, aber auch erst jetzt jene individualisirten Chöre des oratorischen Drama's möglich wurden, die eine thatsächliche Widerlegung jener Tartini'schen Ausstellung sind. Und wenn irgend wo, so darf sich die instrumentale

Kunſt hier ihrer Stärke berühmen, wo ſelbſt ihre noch rein ſinnliche Macht die größte äſthetiſche Bedeutung erhält. Denn durchweg iſt das Geleite des Geſangs durch ein wohl ausgeſtattetes Gefolge von Inſtrumenten ſchon an ſich eine außerordentliche Bereicherung durch die ſinnliche Steigerung der Wirkung in Folge der bloßen Überbietung der menſchlichen Stimme, deren Vermögen an Dauer und Umfang, an Gewalt und Feinheit durch die mancherlei Tonwerkzeuge eines mannichfaltigſten Baues und Materiales ſo weit überſchritten wird. Und dieſer Zuwachs an wirkungsvollen Reizmitteln muß dem Geſange um ſo mehr zu gut kommen, je mehr das Spiel die Stimmen wirklich nur geleitet ohne ſie zu verſtecken, ſie deckt ohne ſie zu verdecken, ſie ergänzt ohne ſie zu übertäuben, und je richtiger die Inſtrumente für die Natur des jeweiligen Geſangs gewählt ſind. Dafür hatten die Alten ſo ſeinen Sinn gehabt; dafür bewieſen auch die Italiener wieder ihre ähnliche Begabung mit einer ausgeſuchten Sinnlichkeit, als ſie zur Grundlage des Orcheſters die Streichinſtrumente machten, die ſich durch ihre ausdrucksvolle Biegſamkeit dem menſchlichen Organe am meiſten annähern und zugleich zu jeder Vereinigung mit anderen Inſtrumenten, wie mit ſich untereinander, ſo vortrefflich geeignet ſind. Die richtige Wahl der begleitenden Inſtrumente iſt ein Punct, der noch auf der Übergangslinie von den ſinnlichen zu den geiſtigen Wirkungen des Begleitſpieles liegt. Im Großen geſehen iſt die Inſtrumentalbegleitung in dieſer Beziehung, in erſter Linie, wie ein geiſtvoll erfundener, mit ſinnreichen Arabesken verzierter Rahmen, der ſinnig beſtimmt iſt zu einer Bereitung auf den Inhalt des Bildes, den er einfaßt. Der Introitus eines feierlichen Orgelſpiels vor dem Kirchengeſange ſtimmt nur durch die Kraftfülle ſeines Tonumfangs mühlos zu einer Vertiefung oder Erhebung der Gefühle, wie ſie der Ort verlangt, zu einer Verbannung der Gedankenzerſtreuung, die zu der Gelegenheit nicht paßt. Eine geſchickt angelegte Ouverture, die einem großen Tonganzen vorgebaut ſein ſoll wie der Porticus einem Gebäude, wird unſere Empfindbarkeit überhaupt beleben und zugleich in einer ganz beſtimmten

Richtung erregen durch Verſetzung in eine beſondere Stimmung, die uns auf ebenem Wege in den vor uns errichteten Bau hineingeleitet. Die Inſtrumentalbegleitung iſt in zweiter Linie weit mehr als Rahmen: ein weſentlicher Theil des Bildes; ſie iſt ſehr oft im faſt wörtlichen Sinne die Landſchaft zu einem hiſtoriſchen Gemälde, die ſie in Kraft ihres mannichfaltigen Klanggewebes in weit ſaftigeren glänzenderen Farben als die Menſchenſtimme auszumalen, und uns dadurch in eine Scenerie zu verſetzen vermag, die den inneren Vorgängen der geſungenen und dargeſtellten Scene zur hebenden Folie dient. Der Vater der Inſtrumentalbegleitung, Monteverde, hatte ſie gleich im Beginne auf dieſe ihre Kraft angeſehen und ſie zuerſt, zur Überraſchung ſeiner Hörer, in ſolchen ſchildernden Zwecken verwandt. In ſolcher Verwendung ſtellt ſie ſich gewöhnlich neben den Sang des Sängers in einem ganz ſelbſtändigen Tonbilde, das doch der einheitlichen Wirkung keinerlei Eintrag thut, die es vielmehr in einem geiſtigen Sinne durch neue Mittel der Darſtellung erweitert und verſtärkt. Die Inſtrumentalbegleitung iſt in dritter Linie weit mehr als Scenerie, wenn ſie in duftigeren Umriſſen, als der plaſtiſchere Geſang zu zeichnen vermag, den in dem Wortbilde erklärten Empfindungsgehalt noch verklärt, den geiſtigen Gehalt des Sangbildes noch vergeiſtigt. Wenn in Vorſpiel Zwiſchenſatz und Nachſpiel eines Geſangs gemeinhin nur die Sangmelodie ſelber vorklingt, mitklingt, nach- und verklingt, ſo kann die Begleitung auch innerhalb der Arie um die Eine grade Linie des Geſangs ihre ganz eigenen mannichfachen Windungen weben, die ein weit bunteres Sprachbild zeichnen, als die ſingende Stimme. Die bloße Unbeſtimmtheit der Spielſprache kann vortrefflich dazu verwandt werden, in einem günſtigen Momente das Wallen und Wogen einer noch nicht gefeſtigten Empfindung weit ſprechender auszudrücken als es ein Wortgeſang vermag. Bei allen großen und tiefen Gemüthserregungen ferner ſchwingen den Hauptaffecten andere Nebengefühle zur Seite, oder zittern im dunkleren Hintergrunde zartere Regungen in unendlich bewegender Kraft nach, wie wenn in dem Naturtone der Empfindung

ſelber feinere Begleittöne ebenſo wie in den geſungenen und geſpielten Tönen zu vernehmen ſeien. Es iſt das Meiſterſtück des Tonkünſtlers, wenn er dieß der Natur abzulauſchen und in ſeiner Sangbegleitung nachzuahmen verſteht: dieß heißt in dem weiteren Umfang des Spiels den Ausdruck des menſchlichen Gefühles über die in dem menſchlichen Organe geſteckten Grenzen hinausheben; es heißt dieß dem Einen Ausdruck im Geſange in ergänzenden Motiven neue verſchönerte, vertiefte Ausdrucksweiſen geſellen; es heißt dieß die Fülle von Zügen, die ſich in Einer ſtarken Empfindung vereinigen, in einer neuen Reichhaltigkeit entfalten; es heißt dieß, in die tiefſten, die gefährlichſten Tiefen der Empfindungswelt hinabſteigen, aber auch das feinſte Gold herauf fördern wenn richtig gegraben wurde. Auf dieſem Wege liegt die Fähigkeit der concertirenden Muſik, die gemiſchteſten, in ſich gegenſätzlichſten Empfindungen deutlicher als es der bloßeGeſang vermöchte zu entwickeln; auf dieſem Wege liegt die einzige Weiſe, wie Muſik im Ausdruck von Empfindungen, deren köſtlichſtes Vorrecht iſt nicht lügen zu können, doch Täuſchungen ausdrücken kann: wenn mit den Accenten der Empfindung, die in Wort und Geſang ſich ausſpricht, ein ganz widerſprechendes Begleitſpiel verbunden iſt, das zum Verräther des trügenden Wortes wird. Am einfachſten und klarſten tritt das ſelbſtändig und doch engſt bündneriſche Verhältniß der Begleitung zu dem Geſange in dem obligaten Recitative zu Tage, wenn es jene Momente einer verwickelten, krampfig erregten oder dunkel vertieften oder von entgegengeſetzten Stürmen geſtoßenen Gemüthslage darzuſtellen hat. Dort kann eine Kette nicht von rauſchenden Orcheſterſätzen, ſondern von überraſchenden und bedeutſam gewählten Accorden von der außerordentlichſten Verdeutlichung der geſungenen Worte ſein, wenn ſie von dem geiſtigen Lichte derſelben ganz erhellt ſind um wieder die vollen Strahlen ihrer durch alle Kräfte der Harmonie unterſtützten Macht darauf zurückzuwerfen; oder es kann ſich, wenn der Affect ſo ſtark iſt, daß er die zitternde Stimme bricht und ſtocken macht und im Schweigen wie im Reden ſpricht, die Begleitung in dieſe Lücken und Pauſen des Geſangs ein-

drängen mit einer erstaunenden Beredsamkeit. Der dramatische Text kann in dieser Gesanggattung unternehmen, Erwägungen des denkenden Geistes einzuführen: wenn nur die Anklänge entsprechender Gemüthsbewegungen gegeben sind, so können solche Redestücke den großartigsten musikalischen Charakter, den sie ihrem Inhalte nach in sich selbst kaum besitzen, durch die Begleitung erhalten. In allen entgegengesetzten Fällen, wo einfache, klare, harmonisch in sich verlaufende Gemüthsbewegungen zu schildern sind, denen Sang und Wort allein vollkommen gewachsen sind, da zieht sich bei den größten Meistern das Begleitspiel in die größte Bescheidenheit zurück, dessen selbständigere Bewegung wesentlich nur dort am Orte ist, wo ein Zusammenklang verschiedenartiger Gefühle zu seinem Ausdruck gleichsam mehrere Sprachen verlangt. Dort leistet die Instrumentalbegleitung in dem Einzelgesang im geringsten Falle, was in dem mehrstimmigen jene feinste Stimmen-Verschiedenheit und -Gleichheit leistet, die in anderen Tonlagen und Verbindungen mehrseitig das Gleiche ausdrückt; sie *kann* aber in dieser Beziehung um so größeres und mehreres leisten als die Menschenstimme, je weiter sie den Umfang derselben überragt, je mehr sie fähig ist, auch abliegendere Begleitempfindungen zur vielseitigeren Erhellung und Verfeinerung und Verherrlichung des Gesanges anzugeben. In dieser durchaus idealisirenden Thätigkeit liegt der Kern der geistigen Bedeutung der Instrumentalbegleitung; die feinsten Gründe liegen hier zugleich verborgen, warum sie zuerst in der dramatischen Musik sich die breitere Bahn grade in dieser geistigen Richtung brach. Als sich das gesungene Wort, an sich selber plastischer als der gespielte Ton, an dargestellte Handlungen geknüpft auf die Bühne begab und hier durch das Mienen- und Geberdespiel des Schauspielers, des agirenden Sängers, eine neue, eine sprechendste plastische Versinnlichung erhielt, so war dieß wesentlich eine Verstärkung von ganz realistischem Charakter. Und es war ein tiefgreifender Feinsinn der musikalischen Dramatiker, als sie sich nun auch für das rein musikalische Kunstmittel, den Ton, den unplastischen Theil in Wort und Gesang, nach einer ähnlichen

verſtärkenden Rüſtung, nach einem idealiſtiſchen Gegengewichte umſahen und dieß in dem Begleitſpiele fanden. Aus dieſer reinſten urſprünglichen Aufgabe der Inſtrumentalbegleitung iſt es von ſelbſt klar, warum die koſtbarſten (in der allgemeinen Meinung zwar vielleicht nicht die geſchätzteſten) Früchte dieſer neuen Kunſt in den vollſten Garben von jenen Meiſtern geerndtet wurden, die ſich der komiſchen Oper enthielten, in welcher das Begleitſpiel jene idealiſtiſche Beſtimmung aufgab gegen das platte Gegentheil, indem es in einer proſaiſchen Vulgariſirung zu einer plump realiſtiſchen Unterſtützung grade des plump naturaliſtiſchen Geberdenſpiels entartete, in welcher freilich all ſeine komiſche Kraft gelegen war. Noch war dann die Erndte um vieles edler bei jenen Tonkünſtlern, die der Zeit nach vor der Herrſchaft der reinen Inſtrumentalmuſik lagen, von deren einſeitiger Bevorzugung gleich anfangs die bedenklicheren Kenner den Verderb der ächten Geſangmuſik prophezeihten; der auch unfehlbar eintreten mußte, als man, den Inſtrumentiſten zu gefallen die nun eine gleiche Tyrannei wie zuvor die Sänger über die Tonſetzer auszuüben begannen, an jeder Stelle jedes Sangwerks allen und jeden Inſtrumenten zu thun gab und ſo mit der Häufung der Effecte das Ohr der Hörer betäubte und den Sinn des Gehörten zerſtörte, des großen Geſetzes vergeſſen, das dem ſchönen Bunde von Spiel und Geſang zu Grunde liegen muß: daß der Gegenſtand überall über die Wahl der Mittel und das Maas ihrer Anwendung zu entſcheiden habe.

Die reine Inſtrumentalmuſik.

Die Spielmuſik Nachahmung des Geſangs.

Nach Ausbildung der Inſtrumentalbegleitung, nach dieſer großen Verſelbſtändigung des reinen Tonweſens an ſich, war in dem fruchtbaren Verbande von Spiel und Geſang die Kunſtehe zwiſchen Muſik und Dichtung nach den Geſetzen vollſtändiger Gleichheit der Rechte und Pflichten vollzogen. Es war aber durchaus in dem Fortſtreben

der menſchlichen Natur begründet, daß die Tonkunſt, ſo weit vorgerückt, ſich auf ihre frühere Unterordnung unter die Dichtung beſann, daß ſie, von Vergeltungsgedanken ergriffen, jene Rückſetzung nun in Überordnung zu verwandeln ſuchte und ſchrittweiſe zu einer völligen Emancipation und Eheſcheidung vorging. Es war dieß ſo natürlich, es war ſelbſt viel natürlicher, als daß man in der Malerei die Landſchaft von dem Geſchichtbilde abtrennte und einen beſonderen Kunſtzweig daraus ſchuf, von dem die klaſſiſche Zeit der Malerei ſo wenig wußte, wie die klaſſiſche Zeit der Muſik von der heutigen Inſtrumentalkunſt, der reinen und abſoluten, der allein unabhängigen Muſik, die in ihr eigenſtes Element zurückgehend ihre alleinigen Hülfsmittel, aber dieſe dann auch in der umfaſſendſten Allgemeinheit und Fülle verwendet. Dieſe letztgekommene muſikaliſche Gattung iſt nach dem Urtheil der verſchiedenſten und zahlreichſten Menſchenklaſſen zugleich die höchſtgeſtiegene Kunſtart. Die Erfahrung iſt gemein, daß grade die Künſte von ihrer erſtiegenen Höhe oft ſehr grell abſtürzen in die Tiefe, und Beifall und Geſchmack der Menge dann mit ſich in die Tiefe reißen; die Welt aber, die ihre Meinung von den großen äußeren Erfolgen beſtimmen läßt, ſchätzt gemeinhin, der geſchichtlichen Erkenntniß ermangelnd, das Gegenwärtige als das Höchſte: in ihrer Meinung hat die neueſte Spielkunſt die Muſik auf eine der Sangkunſt unerreichbare Höhe gehoben, hat ihr einen weit großartigeren Inhalt gegeben, hat in ihrer Fähigkeit, das dem Worte Unausſprechliche auszuſagen, eine „Tauſendſeelenſprache geſchaffen, die das Menſchenreich des Künſtlers zu einem Weltreiche erheben will“ (Marx)! Dieſe Gattung, den Stolz der Zeit, den eigentlichen Triumph der muſikaliſchen Kunſt, wird man uns als einen ganzen Wall von Klippen entgegenhalten, an dem das leichte Fahrzeug der Theorie, die alle Muſik aus der Betonung herleitet, zerſchellen und zerſtäuben müſſe. Wie wir dieſe Klippen mit der geſchichtlichen Sonde erprüft haben, glauben wir über ihren Wall im Großen und Ganzen einfach hinwegſegeln zu können. Die Inſtrumentalmuſik fällt unter das allgemeine Geſetz jener Theorie, wenn es

wahr iſt, was wir früher ſagten, daß ſie nichts als eine Nachahmung der Sangmuſik ſei. Dieſer Satz aber bewährt ſich durch die ganze Geſchichte der Spielmuſik von Anfang bis zu Ende.

„Aus gemeſſener Recitation der Worte, ſagt Jacob Grimm, entſprangen Geſang und Lied, aus dem Lied alle andere Dichtung, aus dem Geſang durch geſteigerte Abſtraction alle übrige Muſik, die nach aufgegebenem Wort geflügelt in ſolchen Höhen ſchwimmt, daß ihr kein Gedanke ſicher folgen kann.“ Es iſt ein köſtlich Ding um den geſunden Menſchenverſtand. Das Eine Wort Abſtraction ſagt ſo gut wie Alles was über Inſtrumentalkunſt zu ſagen iſt. Die „Muſik der Zukunft“, die das Wort in der Tonkunſt wieder zu ſeinen Ehren herſtellen will, ging ſo weit, nicht nur die ganze heutige Spielmuſik in den ſinnlichen Momenten ihres Ausdrucks von der urſprünglichſten Tanzrhythmik und Melodie des Volksliedes herzuleiten, ſondern ſelbſt die ganze Mechanik der Inſtrumente und des Orcheſters auf die Nachahmung der menſchlichen Stimme zurückzuführen. Wir unſererſeits wollen nur aufſtellen, daß an jenen Tanz- und Volksliedern und allen ähnlichen älteſten Geſtaltungen der Muſik die einfache Ablöſung der Spielkunſt von der Sangkunſt am greiflichſten zu erkennen iſt. Es gibt nichts Urſprünglicheres von Muſik als einen Schlachtgeſang, einen Tanz, ein Grablied, ein Hochzeit- und Gelaglied, einen hymniſchen Geſang zur Opferfeier; bei allen dieſen Gelegenheiten, ſceniſchen Schauſpielen gleichſam im Naturſtande, iſt die Spielkunſt noch heute die natürlichſt angewandte, wie einſt die natürlichſt entſtandene muſikaliſche Weiſe. Den Trauerträgern, den ſelbſt Tanzenden, den ſelbſt Kämpfenden oder Opfernden lag es nahe, die Unbequemlichkeit des ſelbſt Muſicirens abzunehmen; dann aber war Sinn und Bedeutung dieſer Verrichtungen jedem von ſelber klar; ihr muſikaliſcher Ausdruck konnte daher wortloſen Werkzeugen am füglichſten überlaſſen werden und iſt ihnen am früheſten überlaſſen worden: dennoch weiß man, daß urſprünglich ſelbſt dieſe Gattungen alle, im Alterthume wie im Mittelalter, geſungen und nicht geſpielt worden ſind;

ihr erstes Spiel ist nichts als das einfache Abbild der gewohnten Sangmelodien gewesen. Bei den Griechen hatte die älteste Spielmusik, die phrygische Auletik, die Gunst des Apollo erst gefunden, als sie Sakadas im griechischen Geiste umgebildet hatte; sie mußte sich der äußersten Einfalt des nomischen Gesanges bequemen und ihr Ersatz werden, um bei den Agonen Zutritt zu erhalten. So ist auch in den neueren Zeiten das abgelöste Instrumentalspiel überall der Nachklang des Gesangs, im Anfang selbst das bloße Abbild der üblichen Vocalformen gewesen. Die ältesten Instrumentalstücke, die man veröffentlicht hat, die Orgelsätze des blinden Nürnbergers Konrad Baumann († 1453), sind, wo nicht bloße Lehranweisung, nichts als übertragene Lieder. So sind auch die ältesten gedruckten Orgelstücke (von A. Schlicke 1512) nur zugerichtete Gesänge. In Italien sind im 16. Jahrh. eine Menge Tonwerke gleichmäßig für Spiel und Gesang geschrieben worden, zu keinem anderen Zwecke, als daß man sich den Genuß der Sangmusik ohne die Mittel von Menschenstimmen verschaffen könne. Die Ricercari (kurze Orgelpräludien) der Willaert und da Rore (um 1550) können als die entferntesten Anfänge des Phantasirens gelten, als freie Griffe, Einfälle, Figuren von ungebundenerer Beweglichkeit wie sie dem geübten Spieler in die Finger kommen, waren aber gleichwohl der Art, daß man ihnen Singtexte unterlegen konnte; auch sie waren gleichmäßig zum Singen oder Spielen berechnet. Selbst in Palestrina's späteren Madrigalen glaubte Baini zu entdecken, daß sie auch zum Spielen, ja zum Tanzen bestimmt gewesen; und bei Prüfung der Messen der älteren Meister Josquin und Mouton fand derselbe Forscher selbst diese kirchlichen Werke zugleich zum bloßen Spielen eingerichtet. Als dann seit der Ausbildung des Einzelgesangs ein ungeheurer Schatz von Melopöie zum Gemeingut ward, was war es andres als eine Abstraction der Melodie, wenn die Spielmusik die Fläche der schönen Form vom Inhalt ablöste und für sich noch glätter glättete? In Italien zunächst war in der Zeit der Gesangblüte die Spielkunst ausgesprochener Maaßen nur als die Tochter der Sangkunst angesehen,

der man die jugendliche Munterkeit und die größere techniſche Kunſtzier vor der Mutter voraus- und nachgab, nur daß ſie ſich überall nach den mütterlichen Vorſchriften richten und alles fein ſingbar und fließend machen ſollte, damit man höre weſſen Kind ſie ſei. Im Spiele zu ſingen, war daher der ganze Ehrgeiz der erſten italieniſchen, ja ſelbſt der größten deutſchen Inſtrumentiſten noch in viel ſpäterer Zeit. Tartini's Spielmelodien wurden ſo völlig geſangmäßig gefunden, daß man faſt alle die Gänge, welche die Kräfte der menſchlichen Stimme nicht überſchritten, als zum Singen erfunden anſehen konnte. Noch von Haydn, dem eigentlichen Begründer der orcheſtralen Kunſt im heutigen Begriff, ſagten ſeine Bewunderer ebenſo, daß ſeine Andantes und Adagios wahre Cavatinen ſeien, in denen die erſte Stimme als der Sänger erſcheine; wie Wagner wieder an Mozart rühmte, daß er die Inſtrumentalmelodie geſangmäßig machte und ihr gleichſam erſatzweiſe die Gefühlstiefe der menſchlichen Stimme gegeben. Zu Haydn's Zeit noch konnten muſikaliſche Theoretiker die Meinung aufſtellen, auf die ſpäter Niemand mehr verfallen wäre, es gebe ſchwerlich einen inſtrumentalen Satz, dem man nicht einen Sangtext unterlegen könnte. Nachdem ſich im Laufe des 17. Jahrhunderts die mehrgliedrigen Formen der Motette, Cantaten, Opern in der Sangmuſik ausgebildet hatten, folgten im 18. Jahrh. in ähnlicher Gruppirung die cycliſchen Tanzketten der Suiten, die Concerte, Sonaten, Quartette und Symphonien in der Spielmuſik dem gegebenen Beiſpiele nach. Bei den erſten Begründern der abgelösten Inſtrumentik, Merulo und Joh. Gabrieli, und lange nach ihnen hatten die Gattungen der Symphonie Sonate und Canzone dieſe gegliederte Form noch nicht; ſie bezeichneten ganz allgemein alle blos geſpielte Muſik; Symphonie hieß anfangs das Vorſpiel eines nachfolgenden Geſanges; die Sonate (das Spielſtück) trat der Cantate (dem Sangſtück) zur Seite; die Canzone mußte ſogar mit dem Beiſatz per sonar von der gleichnamigen Geſangcanzonette unterſchieden werden. In beiden bildeten kurze arioſe Sätze mit Figuren und Variationen den Kern; Domenico Scarlatti

legte so seinen Claviercompositionen den Bau der Opernarien seines Vaters zu Grunde; noch Händels Opernarien, für Instrumente gesetzt und zusammengestellt, hießen Sonaten. Die ersten eigentlich cyclischen instrumentalen Gebinde, die Suiten, setzten sich aus jenem ursprünglichsten Theile der Volksinstrumentik, aus nationalen Tanzmelodien zusammen, die wie die Volkslieder einen scharf unterschiedenen, rhythmisch ausgeprägten Charakter trugen, für den jeder den Maasstab der Beurtheilung mit sich brachte. Alle späteren mehrgliedrigen Instrumentalwerke aber lehnten sich theils an diese plastischen Tanzformen, theils an die üblichen Sangweisen an. In der (seit Kuhnau Anf. 18. Jahrhs.) in Deutschland letztausgestalteten Klaviersonate blickt man in ihren drei oder vier Sätzen (und so in allen cyclischen Stücken, Symphonien, Trios, Quartetten, auf welche diese viersätzige Form in gleicher Weise überging) auf diese Vorbilder zurück: in dem ersten Satze auf die, der Liedwiederholung entwachsenen Fuge; in dem zweiten auf die Canzone, das Lied; in dem dritten und, wo er hinzutrat, dem vierten auf Rondo und Menuett, von welchen das erstere den ursprünglichen Tanzcharakter später mehr mit der Form des Rundgesangs, der Arie der italienischen Oper, vertauschte. Wie die Klaviersonaten auf die Suiten zurückweisen, so auch anfangs die Violinsonaten und Quartette von Corelli und Geminiani, bis dann diese Gattungen, von dem Ansehen der dramatischen Musik übernommen, ihre Vorbilder schöner Melodie ganz aus den Theatergesängen entnehmend, anfingen wie über den Leisten der Oper geschlagen zu werden. So suchte man also in den Quartetten vor Haydn, von Stelle zu Stelle in den verschiedenartigsten Empfindungen wie in der Oper zu wechseln, so daß die heterogenen, zwecklos auf einander folgenden, grell gegensätzlichen Ideen, die das instrumentale Abbild zu vernehmen gab, sich ausnahmen wie eine Schnur aneinandergereihter Korallen von allen möglicher Größen und Farben (Gerber, Lexicon der Tonkünstler s. v. Bach). Auch von Bachs anfänglichen Instrumentalcompositionen sagen seine Verehrer, sie seien in der Manier der Nach-

ahmung der Opernmuſik geſchrieben. Die Symphonie, anfangs das Vorbild eines Geſangſtückes, ward jetzt die Nachbildung fremder Geſangwerke, der Opern; die Pferde, ſpotteten die Vocaliſten, wurden hinter den Wagen geſpannt. Um 1777 führte Raimondi in Amſterdam eine ganze geſpielte Oper auf, die Geſchichte von Telemach und Kalypſo. Waren in Monteverde's Opern den einzelnen Perſonen eigene Inſtrumente zugetheilt worden, ſo ſtellten nun hier die einzelnen Inſtrumente beſondere Perſonen dar. Weſentlich in demſelben Sinne fand ein Bewunderer Beethovens, deſſen Sonaten man ſchon verkappte Opern genannt hatte, in ſeinen Symphonien förmliche muſikaliſche Dramen: eine pſychologiſche Entwicklung, die mit einer Reihenfolge äußerer Zuſtände verbunden ſei; dieſe Zuſtände ſollten durch die dramatiſche Thätigkeit der Inſtrumente ausgedrückt werden, die bei Beethoven aufgehört hätten todte Mittel zu ſein, die ſich mit einer deutlich unterſchiedenen Perſönlichkeit bekleidet hätten, ſo daß das Orcheſter zum belebten dramatiſchen Chore geworden ſei. Sieht man von all dieſen Einzelurtheilen über alle dieſe Einzelfälle der Abſtraction, der Ablöſung, der Nachahmung ab, ſo wird wieder ganz im Allgemeinen von den entſchiedenſten Verehrern der Inſtrumentalmuſik zugeſtanden, daß ſie „das Gefühl nur von Seiten ſeiner Bewegung im Großen, ſeinen Inhalt aber nur in ſehr eingeſchränktem Kreiſe entfalte"; daß ihr ganzer Inhalt nur „die unendliche Ahnung des Inhalts" ſei, und dergl. mehr: wenn dieß irgend einen Sinn haben ſoll, ſo kann es nur der ſein, daß die Inſtrumentalmuſik die Aufgabe der Tonkunſt überhaupt nur in einer allgemeinen Abſtraction zu löſen, daß ſie von der Gefühlswelt, die in der Sangkunſt an dem feſteſten breiteſten Materiale dargeſtellt wird, nicht den vollen Gehalt, nicht das plaſtiſche Leben, ſondern nur ein Schema, nur einen Schemen zu geben vermag. Wenn Beethoven in ſeiner letzteingeſchlagenen Richtung das Beſtreben zugeſchrieben wird, dieſen mangelnden Inhalt in der Inſtrumentalkunſt immer feſter zu erfaſſen, die Töne immer mehr „zur Selbſterkenntniß ihrer inhaltlichen Fähigkeit" zu führen, ſo wird auch dieß wieder von den unbedingten Lobrednern ſelbſt den Überwirkungen

der Vocalmusik zugeschrieben, die den Umfang und die unterschiedene Besonderheit des Inhalts vor der Instrumentalmusik voraus hat.

Die Instrumentalmusik innerhalb der Schule.

So stellt der große Klippenwall der Spielmusik der glatten Durchfahrt des aufgestellten theoretischen Princips nicht das geringste Hinderniß entgegen. Wohl aber erhebt sich innerhalb dieses Walles ein fester Leuchtthurm, den wir im vollsten Aufzug aller Segel sicher steuernd umfahren und ehrfürchtig salutiren; ein so hochgebauter und wohl erhellter Leuchtthurm, daß Niemand füglich, mit welchem Winde der Theorie er auch fahre, der Unvorsicht verfallen könnte, an ihm scheitern zu sollen. Wir haben schon zuvor hervorgehoben, von welch unersetzlichem Werthe die Instrumentik von Uranfang her für die musikalische Lehre und Wissenschaft, und umgekehrt diese wieder für die Vervollkommnung der Instrumentik war. Auf beiden Seiten arbeitete man sich fortwährend und mit stets angestrengteren Kräften, auch hier zum Theil mit ganz eigentlichen Abstractionen, fördernd in die Hände. Gleich bei seiner folgenreichen Entdeckung hatte der Pater Mersenne vorausgesagt, daß sich gebildete Geister, daß sich Ohren und Einbildungskräfte von anderer Weite als die der gewöhnlichen Musiker finden würden, vermittelst deren man neue unbekannte Accorde entdecken werde, wie man durch die Ferngläser neue Planeten entdeckte; ganz so, wie viel später noch Euler bei der Bemerkung, daß die Praktiker bis zu seiner Zeit im Ganzen nicht über das Quinarium hinausgegangen seien, die unausbleibliche Erweiterung dieser Praxis prophezeihte: es ist wie eine Ergänzung zu diesen Vorhersagen, daß Bach, in der Voraussicht einer größeren Vollendung der Tonwerkzeuge, und in der bestimmten Meinung, daß es des Tonsetzers Aufgabe sei der Fortbildung derselben zuvorzueilen, für die Streichinstrumente Sätze schrieb, die nach Joachim's Urtheil mit den damaligen Bogen nicht auszuführen waren. Als sich die technische Formlehre mehr und mehr in eine so feste Ordnung fügte, daß selbst ein völliger Laie wie Euler einen musikalischen Satz zu schreiben unternahm, für dessen — ästhetischen Werth allerdings nicht, aber für dessen — grammatikalische Richtigkeit er sich

einzuſtehen vermaß, was Wunder, wenn die Tonkünſtler, beherrſcht von dem Selbſtgefühl der Kenntniß dieſer wahren Schul-Weisheit, der vollendeten ſpeculativen Wiſſenſchaft nun auch eine entſprechende Kunſtpraxis zur Seite ſtellen wollten, und wenn ſie ſich dabei jeder kreuzenden Vorſchrift einer anderen Disciplin, der Geſetze des Wortes, des geiſtigen Bandes eines poetiſchen Textes zu entledigen ſuchten, auch auf die Gefahr hin, daß ſie bei der Benutzung der Inſtrumente allein, die in ſich zu einer Bevorzugung der Technik treiben, in eine bloße Lehrkunſt, auf Werke einer angewandten Handwerkslehre verfallen würden, in der ſie die formale mit der inhaltlichen Bedeutung, die techniſche mit der geiſtigen, die wiſſenſchaftliche mit der künſtleriſchen verwechſeln könnten! Die älteſten Inſtrumentalcompoſitionen bis zu Bach's Zeit waren in ihrer großen Maſſe, wenn nicht zum Erſatz der Sangmuſik niedergeſchrieben, weſentlich nichts als Lehr- und Lernſtücke zur Übung, entweder einfachere Schul- und Hausmuſik, oder kunſtvollere für Meiſter des Spiels berechnete Kammermuſik, in der die Formgebung den geiſtigen Gehalt in den Hintergrund ſchob, die Meiſterſchaft der Arbeit den äſthetiſchen Feinſinn überwog, die techniſche Organiſation den Kunſtbau erſetzte. Dieſe lehrhafte Tendenz hat in Bach ihre Spitze, der der Vater der deutſchen, das will ſagen überhaupt aller neueren Inſtrumentalkunſt iſt: vor deſſen „gelehrter Genialität" die Laien verzagend, die Kenner bewundernd ſtehen; der einen Meiſter der Meiſter wie Mozart zuerſt von dieſer Seite her, was ſich „aus ihm lernen laſſe", feſſelte; von deſſen geſammter Kunſtübung nichts größeres ausgeſagt werden konnte, als daß ihm keine Tiefe der Harmonie verborgen geweſen, daß er deren Möglichkeiten alle, vor und ohne und über aller ſpeculativen Wiſſenſchaft, gekannt und geübt, daß er ſich praktiſch mit einem in ſich vollendeten harmoniſchen Syſteme neben Rameau aufgeſtellt und die Ausbildung der muſikaliſchen Architektonik auf ihre höchſte Höhe gebracht habe. Waren ſeine Sangwerke im Berufsdienſt der Kirche, ſo waren ſeine Inſtrumentalwerke im Dienſte der Schule, und zwar der Hochſchule, geſchrieben. Wo er

sich in seinen Klavierſachen zu den Anfängern herabließ, unterdrückte er, was er „zu ſeinem Vergnügen“, um vollſtändig zu ſein, gerne zugeſetzt hätte. Der ſchwere Kern ſeiner Inſtrumentalwerke aber iſt durchweg für eigentliche Kenner geſchrieben, kunſtreich und gründlich thematiſch durchgearbeitet, zum techniſchen Studium auffordernd, zu ihrem völligen Genuſſe das fachmänniſche Wiſſen erfordernd, das in den Entwicklungen ſeiner reichhaltigen Themen durch alle Umbildungen den Grundgedanken feſtzuhalten, durch alle labyrinthiſchen Gänge den leitenden Faden bis zu dem einheitlichen Urſprung zurückzuverfolgen vermag. Bezeichnet Bach den Höhepunct dieſer lehrhaften Kunſt, ſo iſt er zugleich auch der Ausgangspunct der ſpäteren freieren Manier geworden. Sein Sohn Emanuel, den der Vater ſelbſt der „galanten“ Muſik beſtimmt hatte, war das unmittelbare Vorbild Haydn's zunächſt durch ſeine Klavierſtücke, in welchen er die Strenge der Schulkunſt ablegend der Urheber der ungebundneren, flüſſigeren Inſtrumentik ward, die ihren Werth nicht mehr blos in der ſchulgerechten Technik ſuchte, die der Richtung jener zierlichen Opernvocalmuſik nach dem Schönen nachtrachtete, nachdem man inne geworden war, daß auch die ſtrengſt geregelten Spielſtücke noch ein weiteres in ſich faſſen könnten, was in dem rein Techniſchen, dem Richtigen, nicht aufgehe. Auf dieſe feinere, geiſtigere, äſthetiſchere Eigenheit der Tonkunſt hatte man in dem Maaße, wie die Technik immer mehr überwunden wurde, immer mehr achten und hinſtreben gelernt; die Gattung, in der man den Punct des Übergangs von der ſcholaſtiſch thematiſchen zu der zwangloſeren, modulatoriſchen Spielkunſt greiflich anzeigen kann, iſt die Variation: die einfachſte Form thematiſcher Umbildung einerſeits, in der man lange an den Nachahmungen der gebundenen Schreibart feſthaftete, und andrerſeits die einfachſte Form des ungebundenen Wechſels nach freien Eingebungen der ſchweifenden Phantaſie. Aus ihr ſind die Formen der Präludien, Phantaſien, Partiten, Toccaten hervorgegangen, die ihrerſeits ebenſo oft zu Lehrzwecken niedergeſchrieben, wie in freier Improviſation am Klavier entſtanden ſind, dem rechten Tummelplatz der

Phantaſie, wo der Künſtler zugleich über ein kleines Orcheſter gebieten und doch ganz vereinſamt ſeinen perſönlichſten Stimmungen nachhängen, dem beweglichſten Spiele ihrer muſikaliſchen Ergüſſe nachgeben kann. Es gibt nichts Zauberiſcheres, als dieſen Moment der Begeiſterung, wo der Künſtler zugleich in der ganzen Macht und Freiheit ſeines ſchöpferiſchen Genius, in der ganzen Beherrſchung und Verwerthung ſeines muſikaliſchen Kennens und Wiſſens, in der ganzen Meiſterſchaft ſeines ausübenden Spieles, in der ganzen Unmittelbarkeit ſeiner menſchlichen Naturart ſich offen legt. Die einen Bach, einen Händel, einen Mozart in ſolchen Augenblicken gehört haben, ſprechen gleichmäßig in den überſchwenglichſten Ausdrücken von den unvergleichlichen Genüſſen, die ſie empfingen. Der reinſte Quell der Spielmuſik ſprudelt hier auf, vor dem man faſt die Ströme vergeſſen möchte, die ihm entfloſſen ſind; Ströme, die in Deutſchland raſch zu einer ungeheuren Üppigkeit anſchwollen, die jedoch nach der Lage der Dinge vollſtändig erklärlich iſt.

Man muß ſich erinnern, daß nun die Zeit gekommen war, wo ſich ein unermeßliches Material zum Gebrauche und Verbrauche aufgehäuft hatte, Unmaſſen von Tonbildern, Formen und Formeln, die dem Fachmann von Jugend auf in den Fingerſpitzen lagen. Das bloße Gedächtniß ward zu einem Kaleidoſkop, in dem man durch bloßes Zuſammenwerfen und Umſchütteln altbekannter muſikaliſcher Geſtaltungen zahlloſe neue hervorzaubern konnte. Wenn man die feſte Form der ſtreng in ſich beſchloſſenen, einheitlichen Melodien der Arien und Chöre zerbrechend das melodiſche Prinzip abſtrahirend ablöste, ſo konnte man ſich einer neuen ſelbſtändigen Thätigkeit freuen und rühmen, indem man dieſen unendlichen Stoff in ſeine Elemente zerlegte und mannichfaltige Gruppen melodiſcher Anſätze, in unerſchöpflichem Wechſel vielfältiger ſpringender Themen, raſch verklingender Modulationen tauſendkünſtleriſch miſchte, umgeſtaltete, ausſchmückte und zuſammenreihte zu polymeliſchen Werken von einem weit figurenreicheren Stile als ihn die Sangkunſt ertrug. In dem Maaße, wie ſich die inſtrumentalen Mittel weiter ausbildeten, lernte man auf dieſem Wege von ſelber

vorgehen zu den durchgreifendsten Veränderungen der Tonformen und des Tonsatzes. Wie die melodischen, so häufte man, in neuer Freiheit der Verschmelzung, auch die harmonischen und rhythmischen Massen; da man hier in Tonverbindungen wagen durfte, was dem gediegensten Chore unerreichar gewesen wäre, so rüttelte man an den im Chorgesang herkömmlichen Regeln der Harmonie und Stimmführung; man drängte an die Oberstimme und den Baß, die in der vocalen Polyphonie wesentlich allein herrschten, die Mittelstimmen in gleicher Bedeutung heran; man entwand sich dem strengen Ebenmaße des eingeschränkteren Vocalsatzes und schritt in der Architektonik der Symphonie zu immer größer und freier angelegten Theilformen, und innerhalb derselben zu weiteren, fließenderen Perioden vor, in denen die pikanten Detailzüge, das Zufällige, das Anorganische, das Willkürliche breiteren Zutritt fand. Die Technik, in einem doppelten Sinne zum Spiele geworden, erstieg so immer höhere Stufen der Vollkommenheit; und immer höhere lagen noch vor ihr zu ersteigen. Die Licenz jener entfesselteren Kunst, nur an die Gesetze des Wohlklanges oder die Laune des Künstlers gebunden, mußte bald flach, flüchtig und nichtig erscheinen. Und so war auch die große Masse der Instrumental-Componisten nach Bach verachtet um ihrer zahllosen, aus entlehnten Flicklappen zusammengesetzten, auf tausend kleine vorüberrauschende Reize angelegten Werke willen, deren Hohlheit der Gedankenlosigkeit der Hörer fröhnte, — Häufungen von musikalischen Möglichkeiten ohne Nothwendigkeit, eine Kunst ohne Gegenstand, von äußerer Überfülle bei innerer Leere, von Prunk ohne Wesen, von Geschicklichkeit ohne Geist, Formen ohne inneren Trieb, Wirkungen ohne Ursache. Daher ward schon zu Ende des vorigen Jahrhunderts das Bedürfniß empfunden, auf die reine Kunst Bachs zurückzugehen, dessen Werke man damals schon zu sammeln dachte, um jene Freiheit wieder strenger durch eine technische Gesetzlichkeit zu binden, zu der die ächten Genien aus eigenem Triebe zurückgelenkt hatten. So konnte man auf Haydns Beispiel verweisen, der in selbstbewußter Bestrebung in jedem seiner Instrumentalwerke die Sätze zu

einem runden Ganzen entwickelte nach der ſtrengen Conſequenz eines einzigen Thema's, einer einzigen ſtetig feſtgehaltenen Stimmung und Empfindung. So lernte man bei Mozart, ſeit er die Schule von Bach und Händel gemacht, und bei Beethoven, als er in ſeinen ſpäteren Werken eine ſtets geſteigerte Technik entfaltete, am höchſten die vollendete Kunſt bewundern, in der ſie in ihren kühnſten Combinationen melodiſche Schönheit mit wiſſenſchaftlicher Gründlichkeit, populare Reize mit ſtrengſter Technicalität verbanden. Und noch bei den Nachfolgern dieſer Koryphäen liebte man wieder auszuzeichnen, wie ſie in dem Beſtreben nach einer noch umfaſſenderen techniſchen Einheit die Wiederkehr ihrer grundbildenden Themen ſelbſt über die Grenzen der einzelnen Sätze hinaus über das Ganze der größeſten ſymphoniſchen Werke zu erſtrecken verſtanden. Blickt man von dieſen Wunderwerken der techniſchen Compoſition auf das Orcheſter herüber, das ſie auszuführen hat, ſo wachſen die berechtigten Gründe des Staunens über die Ausbildung der Inſtrumentalkunſt um ſo mehr an, je weiter man die bloße Beſchaffung und Beherrſchung der Materie in dieſen Wunderwerken von Maſchinerie geſchichtlich überblickt. Welch einen Weg hat die Organik zurückgelegt von dem Stierhorn oder der Tritonsmuſchel bis zur Trompete oder Poſaune, von dem Schilfrohr zur Flöte, von der Syrinx zur Orgel, von der überſpannten Muſchel zum Klavier, von der Leier zur Geige, aus deren Saiten nach ſäcularem Gebrauche nur um ſo edlere Töne entlockt werden! Welch ein Weg wieder von den Taſteninſtrumenten des 16. Jahrh. zu den Streichinſtrumenten des 17., zu den Blasinſtrumenten des 18., und zu der Verſammlung all dieſer höchſt verfeinerten Werkzeuge in dem Einen Rieſeninſtrumente des Orcheſters, in dem die Tonbeſchaffenheiten in einer Weiſe, von der man durch Jahrtauſende keine Ahnung gehabt, vervielfältigt, die Stärke und Ausdauer des kräftigſten Chors ſo unendlich überboten, der Umfang ſeiner Menſchenſtimmen um das Dreifache überragt wird, aus dem die Tonmaſſen, nach Höhe und Tiefe ſo weit ausgenutzt als es irgend die techniſchen und akuſtiſchen Möglichkeiten geſtatten, den

tauſend Ohren der Hörer durch die tragenden Luftwellen ohne Verwirrung zugeführt werden! Man begreift das Selbſtgefühl des leitenden Briareus, der dieß Inſtrument zu handhaben weiß; und das der ſpielenden Virtuoſen, die ſeinen feinen Ohren keinen Mislaut zuführen; und am meiſten das des Tonmalers ſelbſt, der jenen Reichthum von Schattirungen aller denkbaren Klangfarben auf ſeiner Palette gehabt, mit denen er ſeine orcheſtrale Vorlage ausgeſtattet hat. Welch ein anderes Ergebniß aus der neuen Durchbildung alles Tonweſens lag nun in dieſer ſtimmenloſen Spielkunſt vor, als damals, da die Contrapunctiſten in ihrem inſtrumentloſen vielſtimmigen Geſang ſich an dem Tonmaterial in ſo ſaurer Mühſal zerarbeiteten! Untrügliche techniſche Geſetze waren hier auf eine Fülle von maſſenhaft bereitem Stoffe angewandt von Meiſtern einer weſentlich formalen Begabung, denen das Außerordentlichſte in der bloßen Freude am Spielen und Geſtalten ohne tiefere Zwecke gelang, bei denen die umfaſſendſte Kenntniß und Wiſſenſchaft, wie ihrer ſelbſtvergeſſen, in den unmittelbarſten Kunſttrieb zurückgetreten, unwillkürlich zu einer inſtinctiv ſchöpferiſchen Thätigkeit überquoll. Dieſer Art waren die Häupter der deutſchen Inſtrumentik alle, in deren Mitte Mozart in der herrlichen Klarheit und Geſundheit ſeines Genius die räthſelhafte Geneſis der Kunſterzeugniſſe dieſer Art räthſellos offen zu legen ganz geſchaffen war. Von elaſtiſchem Geiſte, von erregbarſter Empfindbarkeit und natürlichem Feingefühle, von der Wiege auf mit den Tonwerken aller Welt bekannt gemacht, unterſtützt von einem wunderbaren Gedächtniß, war er ganz durchtränkt und geſättigt mit Muſik und innerlich ſtets von ihr bewegt; die muſikaliſchen Formen floſſen ihm ſtromweiſe zu, am meiſten in der Stille der Nacht, da kein Gegenſtand weder anregte noch zerſtreute; das Machen ging in ihm vor wie in einem ſchönen ſtarken Traume. Aus ſolchen Winken wird die reizvolle Leichtigkeit in der techniſchen Handhabung des maſſenhaft verfügbaren, ſo viel handlicher, bildſamer, prägbarer gewordenen muſikaliſchen Stoffes eben ſo anſchaulich und begreiflich, wie das kühne Ausſtreben

nach immer neuen und immer gewagteren Prägungen und Bildungen, das jenen Meiſtern allen eigen war. Selbſt Bach ſchon war von ſeinen Zeitgenoſſen ſchwülſtig, verworren, fehlerhaft und überkünſtelt genannt worden; Beethoven ward von den ſeinigen barock, graß, phantaſtiſch, monſtrös, cyclopiſch geſcholten; und ſelbſt der maasvolle Mozart war bizarr und labyrinthiſch gefunden worden, der uns heute ganz Wohllaut erſcheint. Das Äußerſte an Verdienſt und Gefahr ſcheint uns an dieſem Puncte der Geſchichte der Inſtrumentalkunſt gelegen. Die Entdeckungsreiſen, um die Grenzen der Tonkunſt überhaupt zu ermitteln, das Bereich ihres Vermögens in ſeinem ganzen Umfang zu bemeſſen, war nur ihr, nicht der Vocalkunſt, möglich; jede Kühnheit, jedes Wagniß mochte hier wohl geſtattet werden; jeder Verſuch ſelbſt des Undurchführbaren konnte ein dankenswerthes Unterfangen heißen; jede Verirrung, jede Überhäufung der Mittel, jede Überſpannung der Effecte konnte hier eine Art Rechtfertigung haben in der Belehrung die ſie bot. All dieß nun aber, was wir bereitwillig rühmend zu ſchätzen wiſſen, ſind Wunderthaten der Technik; es iſt nicht ſelbſtverſtanden, daß es auch Wunderwerke *der Kunſt* ſind; die unbefangenſten der größten Meiſter ſelber, wie Mozart, hätten ſie nicht einmal dafür ausgegeben; Domenico Scarlatti war weit entfernt, in ſeinen Sonaten „tiefe Intentionen“ behaupten zu wollen. Alle jene Thaten und ſelbſt Abenteuer haben ihre volle Berechtigung in der Schule; wäre es aber *möglich* geweſen, ſo wäre es *beſſer* geweſen, ſie innerhalb Schule und Kammer feſtzubannen, wie es zur Zeit der Contrapunctiſten, wie es auch im Anfang der Inſtrumentalkunſt ſelber war, wo die Spielkundigen um der Kenntniß und des Vergnügens, nicht um des Gewinns willen, für ſich, nicht für die Menge ſpielten. Wir vergeſſen nicht, daß in dieſer Beziehung die Zeiten ſich geändert haben; daß die virtuoſen Spieler, die ihr Licht nicht unter den Scheffel ſtellen wollen, ein großer Berufsſtand geworden ſind; daß die Zahl der Dilettanten ſeit der Ausbreitung des Klavierſpiels ſo ungeheuer gewachſen iſt, daß wir uns einbilden mögen ganze Concertauditorien von Halbkennern

vor uns zu haben. In der Sache aber ändert dieß wesentlich nichts. In Betracht der Zweifelhaftigkeit dieser Halbkennerschaft unserer Tage, in der kein Spielschüler mehr die strenge Schule der Alten macht, könnte man sogar zweifeln, ob diese heutige Zuhörerschaft den andächtigen und unbefangenen Laien der früheren Tage nur gleichzustellen ist. Wir wissen heute nicht mehr, daß es verständige Zeitgenossen von Mozart noch als einen Unfug ansahen, wenn man dem großen Publicum in Prunkconcerten dessen Quartette für Klavier und Streichinstrumente und sein Quintet für Klavier- und Blasinstrumente vorführte, die nur von Fachgebildeten gewürdigt werden konnten, die den unerfahrenen Laien nur Räthsel bieten oder Langeweile machen oder der Anlaß zur Erheuchelung einer affectirten Bewunderung werden mußten. Alle Instrumentalkunst hat allen Anspruch auf alle Ehrerbietung, so lange sie ihre Werke für die allein würdige Zuhörerschaft der Kenner berechnet und über deren formalen Werth und constructive Tüchtigkeit die technische Kritik der Wissenschaft aufruft, deren Maasstab hier allein und Alles entscheidet. Sobald sie ästhetische Kunstwerke für den Genuß der Laien schaffen will, stellt sie diesen fast unvermeidlich die Zumuthung, auf alle Kritik zu verzichten. Die Instrumentalmusik der letzten Gestaltung verlor über ihrer technischen Ausbildung die natürlichen Gegenstände der musikalischen Nachahmung (so weit dieß überhaupt geschehen kann) aus den Augen und rückte sie auch dem unbewaffneten Auge des Betrachters unerkennbar aus dem Gesichtskreis. Wo aber kein Naturvorbild der Nachahmung ist, da ist auch eine objective Werthschätzung, eine künstlerische Kritik nicht möglich; wo keine Vergleichung wirklicher Dinge gegeben ist, da ist auch ein Ideal nicht möglich; ohne das eine und das andere aber ist eine wahre Kunst und ein wahres Kunstwerk eben so wenig möglich.

Die Instrumentalmusik als nachahmende Kunst.

Die Instrumentalkunst ward auf der Höhe ihrer Vollendung sich selbst der Eigenschaft, daß sie unnachahmend, gegenstandlos und daher inhaltlos sei, als eines Gebrechens bewußt; ihre Bestrebungen aber, diesem Mangel abzuhelfen, ist man beinahe versucht einen tragikomi-

ſchen Theil der Muſikgeſchichte zu nennen. Seit der Zeit, da die reine Spielmuſik begonnen hatte, über die lehrhaften und techniſchen Zwecke hinaus auf eine künſtleriſche Wirkung von noch ſo beſcheidener Natur, auf ein ſchönes Ergötzen und Vergnügen abzuzielen, hatte ſie ſich immer Gegenſtände der Nachahmung gewählt. Die Tänze der Suiten waren nicht an Dichtung und Worte, aber an allbekannte plaſtiſche Bewegungen angelehnt. Eine andere Weiſe der Nachahmung ward aus der Sangbegleitung herüber genommen, die Tonmalerei. Dieſe Richtung aber, vortrefflich dort wo Worte die Fingerzeige der darzuſtellenden Scenerie angaben, ward in der ſprachloſen Muſik unfehlbar lächerlich, wenn man unternahm, ohne jede Wegweiſung alles Hör- und Sichtbare, was ſich nachahmen und nicht nachahmen ließ, was nachzuahmen ſchön und häßlich war, Morgenröthe und Sonnenuntergang, alle Bewegungen der Elemente, alle Geſchreie der Thiere, alle Geräuſche des Menſchenverkehrs und alle Töne des Einen Inſtruments durch die des anderen wahllos und ſinnlos nachzuäffen. Von da kam man weiter zur Schilderung von äußeren Ereigniſſen und Handlungen, zu der berüchtigten Programmmuſik, die (nach Ambros) thut wie die Maler des Mittelalters, welche ihren Figuren beſchriebene Zettel aus dem Munde hängen. Es wäre eine ſchreckhafte Liſte, wollte man alle die Leiſtungen und Verſuche dieſer Titularmuſik zuſammenſtellen von den Schildereien der Froberger, Kuhnau, Buxtehude, Dittersdorf an, die in Allemanden Kriegszüge, in Sonaten bibliſche Hiſtorien, in Symphonien Ovids Metamorphoſen darſtellten, bis zu den Programmſymphonien Berlioz', deſſen Romeo und Julie die ganze äußere Handlung des Shakeſpeare'ſchen Drama's wiedergeben will. Es war ein Schritt zu einer größeren Verinnerlichung, aber darum nicht größerer Naturgemäßheit und Ausführbarkeit, wenn Andere mehr innere Handlungen verſinnlichen wollten, wenn Haydn bei einer ſeiner Symphonien ſich einen verſtockten Sünder dachte, den Gott zur Beſſerung vermahnt, oder wenn Spätere in einer vergeiſtigten Landſchafterei Reiſeeindrücke muſikaliſch zu ſchildern unternahmen. Zwiſchen dem allen

durch zog sich dann immer die lange Reihe der Werke der verehrtesten Meister gerade, die durchaus nur aus technisch formalen Gesichtspuncten anspruchlos angelegt waren, in denen man gleichwohl einen über das Mechanische hinausgehenden Inhalt herausfühlte: nicht aussprechbare Gedanken, nicht gegenständliche Thatsachen, nicht äußerliche Schilderungen, sondern einen Empfindungsinhalt, eine Gemüthsstimmung, ein Seelengemälde, wie sie die Sangmusik zu ihrer Aufgabe hatte, wie sie hier der Spielmusik auch ohne Worte, und fast ungewollt, zu gelingen schienen. Schon in den ganz schulgerechten thematischen Arbeiten war es zu Tag gekommen, daß alle Musik, ob sie wolle oder nicht, das unwillkürliche Lautwerden einer seelischen Stimmung oder Empfindung ist, so daß leicht jeder musikalische Satz unabsichtlich das Bruchstück einer mehr oder minder deutlichen Gefühlssprache wird. Kant wenigstens philosophirte, den instrumentalen Thaten der Haydn und Mozart zur Seite, in solcher Weise: diese Kunst könne ihre Modulationen allein, ohne Worte, als eine Sprache der Affecte ausüben und, ein gewisses Thema das „den in dem Stück herrschenden Affect ausmache" festhaltend, vermittelst einer proportionirten Stimmung der Empfindungen in den Formen ihrer Zusammensetzung die ästhetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen ausdrücken. Wäre man einen Mozart um Aufschluß angegangen, wie in seine instrumentalen Werke solch ein seelischer Ausdruck hineingekommen wäre, so würde er ihn auf eine unwillkürliche Inspiration zu schieben sich beschieden und auf jede nähere Bezeichnung desselben verzichtet haben.

Jetzt nun aber, seit Beethoven sich von Mozarts „unbestimmter Lyrik" lossagte, trat die versuchende Schlange den denkenden, über Vermögen und Schranken seiner Kunst nachsinnenden Künstler an, mit Bewußtsein und in schärfer bestimmten Zwecken das thun zu wollen, was der Instrumentalkunst in ihrem früheren Unschuldstande in unbewußter Eingebung oder in ungewolltem Erfolge gelungen war. In dem Zusammenhange, in der technischen Eurhythmie und Ordnung des Tonwerkes sollte sich fortan nicht mehr eine blos zufällige seelische

Fortsetzung.

Färbung abſpiegeln; es ſollte darin auch nicht eine bloße vage verſchwommene Gefühlsſtimmung niedergelegt ſein; es ſollte vielmehr planmäßig angelegt werden auf die Darſtellung eines beſtimmten, ſelbſterlebten oder im fremden Leben beobachteten Seelenereigniſſes, eines ganz beſonderen, greiflichen Gefühlsverlaufes in allen ſeinen möglichen Wechſeln Übergängen und Gegenſätzen; die Inſtrumentalmuſik ſollte mit der Vocalmuſik wetteifern, ohne Poeſie eine poetiſche Idee auszudrücken, wie ſie Beethoven wenn nicht allen, ſo doch vielen ſeiner Sonaten zu Grunde gelegt haben wollte. Verſchmähte der Inſtrumentiſt, ſich von einem poetiſchen Texte *beſtimmen* zu laſſen, ſo griff er dann doch wohl zu einem ſolchen, um ſich wenigſtens von ihm *ſtimmen* zu laſſen. So hatten ſchon die Corelli, Geminiani, Tartini ſich von Raphaels Gemälden, von Taſſo's oder Petrarca's Gedichten anregen laſſen, um ihren inſtrumentalen Compoſitionen einen einheitlichen Charakter zu geben; ſo verwies Beethoven bei einer ſeiner Sonaten auf Shakeſpeare's Sturm, ſich da den Schlüſſel zu holen. In anderen ſuchte er die Bilder gewiſſer Temperamente zu entwerfen, die er als die beharrlichen Charakterformen ſtetig gewordener Empfindungszuſtände auffaſſen durfte. So weit ſetzte ſich dieſer Meiſter (wenn doch die Alten Recht hatten, ſchon in den einzelnen Mitteln und Elementen der Muſik verſchiedene Kräfte eines ſeeliſchen Ausdrucks herauszufühlen,) in weiſer Beſchränkung das Mögliche vor, was die Inſtrumentalmuſik zu leiſten vermag; wenn er ſeinen Schüler Ries etwas zu ſpielen hieß, ſo war es etwas Leidenſchaftliches, dann etwas Zärtliches, dann etwas Trauriges; immer waren da in natürlichem Takte die natürlichen Grenzen der Tonkunſt eingehalten: denn was über die Grundgefühlsſtimmungen in Freud und Leid nicht weſentlich hinausgeht, das iſt die bloße Spielkunſt ſehr wohl im Stande nicht allein in allgemeinen Umriſſen zu entwerfen, ſondern höchſt mannichfaltig in ſtärkerem oder ſchwächerem Lichte oscilliren, in Flut und Ebbe wechſeln zu laſſen. Wo Beethoven in einzelnen Sätzen ſeiner großen Tonwerke innerhalb dieſer Grenzen verharrte, dort iſt das Urtheil der

Laien und Kenner gemeinhin von einer gleichen Ehrfürchtigkeit. Aber wie trüglich ist diese Grenze des Möglichen in einem so ätherisch verschwimmenden Elemente wie die Tonwelt ist! Auf dem angegebenen Standpunkte setzte sich der Künstler noch mehr oder minder gegenständliche Aufgaben und folgte bestimmten, aus anderen Kunstwerken oder aus gegebenen Naturformen empfangenen Eindrücken. Wie natürlich aber war hier die Versuchung, die Empfindungszustände oder gar den chronischen Gefühlsverlauf, den man schildern wollte, aus sich selbst zu schöpfen! Da aber lag die gefährliche Grenzmarke, die selbst große Denker im Beurtheilen der Tonkunst geirrt hat, wie viel mehr eine ehrgeizige Künstlernatur in der Ausübung beirren konnte! Die Musik schien mit dieser Wendung wie auf den primitiven Boden ihres ersten Entstehens zurückgetreten, wo der empfindende Mensch selbst der Naturfänger seiner Empfindung war. Der Künstler glaubte sich nun vollaus berechtigt, sich frei von einem äußeren Stoffe zu fühlen; er selber erzeugte den Stoff seiner ganz autonomen Kunst, die nun nur sich selber gebot, sich selber gehorchte; er selber schuf ihr den Inhalt wie er ihr die Formen erschuf. „Das Vertiefen des Tonkünstlers in einen Inhalt ward statt eines Bildens nach außen [statt eines Abbildens fester Objecte] vielmehr ein Zurücktreten in die eigene Freiheit des Innern, ward in manchen [in den instrumentalen] Gebieten der Musik sogar eine Vergewisserung, daß er als Künstler frei von dem Inhalte sei!“ (Hegel.) So konnte sich der Individualismus der Neuzeit auch in der Tonkunst zu den kühnsten Manifestationen getrieben fühlen; die Verliebtheit in das eigene Ich war der treibende Geist der Künstler; sich ihm hingeben, hieß die Idee der Subjectivität in ihrer Tiefe und Ausdehnung erfassen! Und mit diesem romantischen Prinzipe meinte man das objective der Klassiker weit überholt zu haben, unter denen ein Göthe freilich weit anderer Meinung war, der in der Richtung nach dem Subjectiven und in der vorwiegenden Ausbildung des Technischen in jeder Kunst die Merkmale des Rückganges, der Auflösung, der Unfruchtbarkeit erkannte. Sobald dem Tonkünstler sein Stoff un-

controllirbar in ihm ſelber gegeben war, wie nahe lag da die Gefahr, daß der unterſtellte perſönliche Empfindungsſtand, in den die zufälligſten Launen unberechenbar einſpielen mußten, ſich in dieſer ſchrankenloſen Freiheit des Vorſtellens in die vagſten Träume verliere! daß die muſikaliſche Ausführung in der ſchrankenloſen Freiheit der Formen, die den Tönen den weiteſten Lauf wie im leeren Raume ließ, ſich in ein wildes Spiel der ungezügelten Phantaſie verlaufe! „daß ſich die ſubjective Willkür mit ihren Einfällen, Capricen, Neckereien, Spannungen, Überraſchungen, Sprüngen, Blitzen, Wunderlichkeiten und unerhörten Effecten zum feſſelloſen Meiſter mache!“ (Hegel.) Die Muſik ſteigt auf aus willkürlichen Stimmungen und endet in unwillkürlichen Räthſeln. Die Gefahren der Spielmuſik werden in dieſer Richtung nothwendig um ſo größer, wenn ſie ſich vornimmt, nicht mehr blos eine einzelne Stimmung, einen allgemeinen Empfindungszuſtand, ſondern eine Kette von wechſelnden inneren Bewegungen darzuſtellen, die in dem Künſtler auf- und abwogen. Von dieſem Triebe aber nannte man Beethoven zuletzt bewegt, die geheimnißvollen Abgründe ſeiner eigenen inneren Welt zu eröffnen und einen beſtimmten Inhalt wechſelnder Gemüthslagen charakteriſtiſch auszudrücken: dieß hieß denn in die Unmöglichkeiten der Programmmuſik unmerklich zurückfallen und eine Sprache verſuchen, die was ſie ſagen ſoll nicht ſagen kann. Denn die Kunſt der Töne vermag nicht ohne Hülfe der Worte in die einzelnen Dinge herunterzuſteigen; vermag nicht die entlegeneren Beziehungen einer Gemüthsbewegung, ihre Verzweigungen mit anderen Vorſtellungen deutlich zu machen; vermag nicht anzugeben, aus welcher Quelle ſie ſtammt, auf welchen Gegenſtand ſie ſich richtet, durch welche Beweggründe ſie ſich verändert. Wenn die Spielkunſt die Verbindung mit dem Worte, unerläßlich zur Motivirung der plötzlichen Übergänge der Empfindung, verſchmähte, ſo mußte ſie nothwendig in räthſelhafte Laute verfallen, die ſich Jeder deutete nach ſeiner Auslegung. Die Tonkünſtler erfuhren an ſich ſelbſt, daß in einer ſo unfixirten Sprache von dem Sprecher ſelbſt eine feſte Meinung nicht feſtzuhalten

war. Es ist bekannt, daß Beethoven, der sich wie Mozart ewig über das Vergreifen der Zeitmaße in seinen Sachen beklagte, die Tempi selber zu anderen Zeiten nach anderer Laune nahm: so sehr hängt in dieser Kunst selbst in einem so groben Puncte Alles an Willkür! In innerlicher Beziehung wollten selbst die blindesten Bewunderer der größten Meister nicht leugnen, daß diesen ihr eigenes psychisches Programm nicht selten ganz verloren gegangen sei. So haben solche, die in Mozart nicht allen psychischen Zusammenhang überhaupt abstreiten, selbst bei ihm gelegentlich die geistige Begründung für die Absprünge der Gefühlsbewegungen vermißt; in Bezug auf Beethoven brauchen wir es zum Glück nicht zu sagen, wie man ihn namentlich in den räthselvollen Werken seiner letzten Zeit beschuldigte, „das Jähabspringende, das schnell und heftig sich Durchkreuzende, das oft fast gleichzeitige Ertönen dicht in einander verwobener Accente des Schmerzes und der Freude, des Entzückens und Entsetzens, in den seltsamsten harmonischen Melismen und Rhythmen zu neuen Ausdruckslauten gemischt zu haben". (Wagner.) Fehlte so den Künstlern selbst das Steuer in diesen selbsterregten Stürmen, der Wegweiser in diesen selbstgeschaffenen Irren, so war es vollends natürlich, daß die Deuter ihrer musikalischen Pantomimen noch viel irrer gingen. Beethoven soll geweint haben vor Wehmuth, daß man seine C dur-Ouverture zu Fidelio misverstehen konnte; was würde er erst gethan haben, wenn er die lange Liste der Auslegungen übersehen hätte, die, bald in den abenteuerlichsten Phantasmen bald in den possenhaftesten Scherzen, aus seinen Instrumentalwerken herausräthselten was er hineingeheimnißt hatte! wenn er erlebt hätte, wie seine ergebensten Bewunderer, den Meister meisternd, seinen eigenen nüchternen Programmen gelegentlich mit ihrem Aberwitze trotzten und ihm selbst erst besser sagen mußten, was Er hatte sagen wollen! Wenn man die zahllosen Deutungen der Beethoven'schen Werke zusammenstellen wollte, es wäre — kein Ausdruck ist zu stark — es wäre eine peinlich lächerliche Scene wie in einem Irrenhause. Es gibt nicht viele Besprecher instrumentaler Werke, die sich wie Jahn bei

Mozart in den natürlichen Grenzen halten, die von dem Vermögen der Tonkunſt ſelber gezogen ſind. Die Leute, die ernſthaft aus ihrer Hieroglyphik faßliche Gedanken herausdeuten, erſcheinen ſo kindiſch wie die Spaßmacher, die der läutenden Glocke beliebige Worte unterlegen. Wenn dieſelben Leute ſich dann wieder in myſtiſcheren Orakeln über die Inſtrumentalwelt vernehmen laſſen, in der ein ewiges in ſeiner Meinung nur ahnbares Räthſel niedergelegt, nur träumeriſche Geſtaltungen entworfen ſeien, „die feſte Stimmungen werden könnten, zuweilen den Anlauf nähmen, aber nicht wirklich würden", dunkle Vorſtellungen, die Wolken gleich kommen und gehen und „ſich dem Glaubenswilligen zu feſtem Kerne verdichten" und was dergleichen Phraſen mehr ſind, ſo iſt dieß nur ein eitles Abmühen, ein feines ſinnliches Ergötzen das ſie empfinden in entſprechende Worte zu kleiden; ein Abmühen über einem Ergötzen, bei dem beiden ein Mann von geſunden Sinnen die gekünſtelte Begeiſterung ſchlechterdings nicht begreift zu der man ſich erhitzt. Wenn dieſe Dämmerlinge, die in der Inſtrumentalmuſik das Unausſprechliche ausgeſprochen hören, zugleich behaupten, daß ſie, keineswegs unbeſtimmt von Sinn, einem jeden daſſelbe ſage, wenn auch jeder, der wieder zu ſagen verſucht was ſie ihm ſagte, etwas anderes ſagt, ſo denkt nothwendig einer, der unter Worten und Sachen überhaupt etwas denkt, daß eine Sprache, die Unausſprechliches ausſagt, überhaupt nichts ſage, geſchweige einem jeden daſſelbe. Alles was man als ein Unausſprechliches in der Muſik bezeichnen möchte, liegt in ihrer Fähigkeit, das feinſte Empfindungsweſen über die Sprache hinaus zu verklären, aber nur indem ſie ſich an dem feſten Stamme der Sprache hinauf- und hinüberrankt. Die Tonwerke, welche die verſchiedenartigſten, widerſprechendſten Empfindungen unvermittelt durch Worte darſtellen wollen, nannte ein Denker wie Leſſing „muſikaliſche Ungeheuer", vor denen er mehr wie im Traume unordentliche Empfindungen empfand, die ihm mehr abmattend als ergötzend erſchienen.

Einen einzigen Punct noch glauben wir berühren zu ſollen, der

das Urtheil nicht Weniger, und nicht der Gedankenloſeſten, über den Kunſtwerth und über das Sprach- und Ausdrucksvermögen der Inſtrumentalmuſik beſtochen und beirrt hat. Wenn die Bewunderer dieſer Kunſtart die ſtaunenswürdigen Maſſen der Geſammtwerke der drei Koryphäen deutſcher Inſtrumentik überſchlugen, ſo erkannten ſie darin bewundernd eine deutliche Charakterſprache, die in ſchärfſter Unterſcheidung das Innerſte der Menſchennaturen jener Meiſter offen legte: die naive ſelbſtvergnügliche Laune des liebenswürdigen Haydn, in deſſen ſauberen Schöpfungen man über kein Stäubchen ſtrauchelt; die ſeltſam glückliche Vereinigung und Miſchung der elementaren Gegenſätze alles Empfindungslebens, der Heiterkeit und Melancholie, der Luſtigkeit und Empfindſamkeit in Mozart; die Züge eines geſteigerten Geiſtes- und Seelenlebens in Beethoven, dem Sohne einer großen Zeit, von unabhängiger in Leben und Kunſt gleich anticonventioneller Haltung, von ſchweren Erfahrungen in und außer ſich, die ihn verſchloſſen miſtrauiſch krankhaft reizbar machten. Man konnte die Vergleichungen zuſpitzen, bis man in den Werken dieſer Männer die charakteriſtiſchen Wohngebäude unterſchied die ſie ſich errichtet: das phantaſtiſche Gartenhaus des fröhlichen Naturmenſchen, den kunſtvollen Pallaſt des Mannes eines eben ſo gereiften als natürlichen Geſchmacks, den verwegenen Thurmbau eines Geiſtes von dämoniſchem Ausſtreben. Aber all dieß war ein Gewordenes, nicht ein Gewolltes; von planmäßigen Kunſtideen war dabei nichts im Spiel, ſelbſt nicht bei Beethoven, den höchſtens die bewußte Erkenntniß des Gegenſatzes in ſeinem menſchlichen Weſen zu dem der beiden Vorgänger den natürlichen Gegenſatz in ſeiner Kunſtrichtung noch zu ſteigern trieb. Wenn wir in den Werken jener Künſtler ihre eigenen Seelenbilder betrachten, ſo iſt dieß ganz im Großen nichts anderes, als jener unbeabſichtigte ſeeliſche Inhalt, der ſelbſt in ganz einzelnen, auf bloße Schulzwecke gerichteten Werkchen geiſtreicher Tonſetzer von ſelber ungeſucht ſich eingeſtellt hatte. Kein Menſch kann etwas thun, das nicht ſeinen Charakter mehr oder minder ausſprechen müßte; aus Gang, aus Geſichtsausdruck, aus der bloßen Handſchrift deuten wir

ihn; wie ſollte er nicht aus großen zuſammengeſetzten Werken dieſer Art herausſpringen, die des Menſchen ganze Geiſteskraft und Fähigkeit in Anſpruch nehmen! Das bloße Eigenweſen der Naturelle wirkte ohne jede Kunſtabſicht die Eigenthümlichkeiten der Werke jener Männer, unter denen das unverſtellte Naturkind Mozart in der Beſonderheit der ſeinigen nichts beſondreres fand, als „daß ſeine Naſe nicht wie bei anderen Leuten geworden ſei"; daß er es dabei auf eine Eigenthümlichkeit nicht anlege, geſtand er ſelbſt; die bloße Abſicht wäre auch ſchon die Gefahr geweſen, ſie gerade zu verfehlen.

Die Uetheile der befugteſten Kunſtler und Kritiker uber die Erfolge der Inſtrumentalmuſik.

Wir nannten es eine peinlich lächerliche Irrenhausſcene, wenn man die Deuter aller der größten Inſtrumentalwerke die wir beſitzen ins Verhör nehmen wollte; noch iſt dieß aber nicht der eigentliche tragikomiſche Moment, den wir in dem geſchichtlichen Verlaufe der abſoluten Muſik in Ausſicht ſtellten. Ihn ergreift man, — wenn man fragt, was denn ſchließlich die feſten Eroberungen, die ſoliden Erfolge, der errungene Preis der Inſtrumentik auf dem Höhepuncte ihrer Herrſchaft war, — in den höchſt überraſchenden Antworten, die man auf dieſe Frage bei dem denkendſten und ruhmvollſten praktiſchen Meiſter ſelbſt wie bei den befugteſten Kunſtbeurtheilern erhält: beide freuen wir uns an unſerer Stelle ſelber reden zu laſſen. In zwei Richtungen hatte die Spielmuſik die Gewaltſamkeit ihrer Emancipation bekundet. Sie hatte zuerſt den Geſang, der ſich durch Jahrtauſende faſt als die einzige Muſik gekannt hatte, ihren Geſetzen zu unterwerfen begonnen; ſie hatte ſich auf die Oper geworfen, in welcher nun der Wechſel der alten ſtrengen Formen einem freieren Stile wich, der ſie nivellirend in einander verſchliff; in der bald das volle Orcheſter „in Scene geſetzt" und der unausſetzende Begleiter jederlei Geſanges ward; in der nun, wie einſt der Opernſtil auf die Spielmuſik übertragen worden war, die Inſtrumentalmelodie wieder in die Geſangsmelodie zurück überſetzt und der Geſang, „ſelten anders behandelt denn als ein Auszug aus den figurenreichen Orcheſterſtimmen, eine Art zweiten Corps' von Blasinſtrumenten bildete". (Rochlitz.) Dann aber hatte die Inſtrumentalkunſt zuletzt bei Beethoven

unternommen, geſchieden von der Dichtung, das innere und äußere eheliche Doppelvermögen aus ſich ſelbſt zu erſetzen und, der Nöthigungen Hemmungen und Verlegenheiten des Bundes mit der Poeſie ſich entledigend, das allein zu leiſten was bis dahin beide Künſte zuſammen geleiſtet hatten. Dieſe Vermeſſenheit aber ſtrafte ſich (nach der Auffaſſung ſelbſt ſeiner hingegebenſten Bewunderer) an eben dem Tondichter, der dieſen Weg ſo kühn, mit ſo vertrauendem Bewußtſein, aber nicht zu ſeinem Frieden, betreten hatte, durch das rächende Bewußtwerden des Eitlen und Irrigen ſeines Unterfangens. Er gerade, der die Mittel und die Formen dieſer Kunſt am weiteſten ausgedehnt, die Symphonie im Vergleiche mit Mozart auf das Doppelte erweitert, die Orcheſterſtimmen um das Doppelte vermehrt und die außerordentlichſten Wirkungen dadurch hervorgebracht hatte, er empfand zuletzt die Überſchätzung dieſer Kräfte und Mittel; er ſah die überſpitzte Spitze abbrechen und begriff, daß die Seele des muſikaliſchen Körpers doch nur die Dichtung ſei, daß die Sangmuſik allein das Allerheiligſte der Kunſt erſchließe. Er war ausgeſteuert, eine neue Welt zu entdecken, und er kehrte zu der alten zurück; die reine Tonkunſt bereute ihre Untreue an der Poeſie, ward ſich ſelber untreu und reichte ihr die Hand zur Wiedervermählung zurück. In ſeiner „concertirenden Phantaſie“ und in ſeiner neunten Symphonie rief Beethoven die Menſchenſtimme wieder zu Hülfe, nicht in zufälliger Laune wie das wohl in ähnlichen Miſchungen bei Berlioz oder Mendelsſohn geſchah, ſondern er ſchrieb dieſe Werke (wie uns die verſchiedenſten Beurtheiler, Gegner, Anbeter, Unbefangene, gleichmäßig, und nicht aus bloßer „Vermuthung“, und Alle in voller Billigung berichten und ſagen,) er ſchrieb dieſe Werke als feierliche Urkunden über die Macht und die Grenzen der Inſtrumentalmuſik, in welchen er ſeine Überzeugung ausſprach, daß Menſchenſtimme und Wort allein in der Tonkunſt vollenden könnten, was das „Stammeln“ der Inſtrumentalmuſik nur verſucht und nur ahnen läßt; er ſchied mit der Ausſtellung dieſer Urkunden von dieſer Kunſt, in dem Gefühle des Ungenügens, das er, wie uns Marx ſagt, in der

„reichbelebten, tauſendgeſtaltigen, geiſtberauſchenden Inſtrumentalwelt“ empfand, die er ſelbſt doch wie kein Anderer beherrſcht und „dem bewußten Geiſt“ erſchloſſen hatte!

Das ähnliche unſichere Irrewerden an ſich ſelbſt beobachtet man ſeltſamer Weiſe auch in der Äſthetik der philoſophiſchen Schule, die in ihrer Blütezeit dem Wirken des genialen Praktikers gegenüberſtand. Die abſolute Philoſophie ſchien vor der abſoluten Muſik eine Art dunkler Ehrfurcht zu empfinden, die ihr nicht erlaubte derſelben geradezu entgegenzutreten, wiewohl ſich der Meiſter des Gedankens auf Weg und Steg zur Oppoſition geſtachelt fühlte. Daher er ſelbſt, wie ſeine Schule, aus den Unbeſtimmtheiten der Ausſagen über die amphiboliſche Tonkunſt, zwiſchen den Anziehungen und Abſtoßungen ihrer Zwillingskinder, der Vocal- und Inſtrumentalkunſt, hin und her ſchwankend, nicht herauskam. Bald ſollte die Tonkunſt (und es ſchien die Vocalmuſik gemeint) das Innigſte und Unſagbarſte ſagen, bald ſollte ſie (und es ſchien die Spielmuſik gemeint) die ärmſte Kunſt ſein die nichts ſagte. Die auf die Form den Nachdruck legen und der Muſik (d. h. doch, der Inſtrumentalmuſik) einen eigentlichen Inhalt abſprachen, ſollten nicht ſchlechthin unrecht haben; dann hieß die Inſtrumentalmuſik doch wieder die rein ſelbſtändige, die freiere Art der Muſik. Im Ganzen ſollte ſie nicht über die Vocalmuſik geſetzt werden können, in Einem Puncte aber doch, weil ſie innerhalb ihrer Grenzen die einzelne Stimmung ungleich umfaſſender und mannichfaltiger ausführen könne; „in gewiſſem Sinne“ aber hieß immer die Vocalmuſik die eigentliche wahre Muſik, da nur in ihr größere Werke möglich ſind, indem die unbeſtimmten Tonreihen der Inſtrumentalwerke, ſo kunſtreich ſie techniſch gebildet ſein möchten, den Geiſt bald abſtumpfen. Durch dieſen inneren Mangel ſei die Muſik zum Anſchluß an das Wort getrieben, dann aber unſelbſtändig; in ihrer reinen Selbſtändigkeit aber von einem Gefühle begleitet wie ein ungelöstes Räthſel. Hegel ſelber täuſchte ſich darüber nicht, daß da, wo die Inſtrumentalmuſik ſich in der gelehrten techniſchen Sphäre halte, ihre Leiſtungen inhaltleer für

die Nichtkenner blieben, weil der gebotene Genuß das allgemeine menſchliche Kunſtintereſſe weniger angehe; ſo rückte er auch die Art Muſik, die blos mit ſinnlichem Wohllaut ohne geiſtigen Inhalt wirken will, auf eine Stelle herab, wo ſie noch nicht eigentliche Kunſt ſei. Er räumte die Möglichkeit ein, in das ſinnliche Element der Töne einen geiſtigen Ausdruck hineinzutragen, aber er beſchränkte dann die Spielkunſt vollkommen richtig, da ſie einem klaren Verlauf von Vorſtellungen nicht nachgehen kann, auf das abſtractere Empfinden, das ſich nur in allgemeinerer Weiſe ausgedrückt finden könne; ſelbſt dann aber ſchien ihm doch die Hauptſache immerhin „das muſikaliſche Hin und Her, das Auf und Ab der harmoniſchen Bewegungen", die techniſche Durcharbeitung einer Melodie nach allen Seiten der muſikaliſchen Mittel, bei der er die Tonkunſt leer und bedeutungslos bleiben ſah. — Die nachfolgenden Schüler (Viſcher — Köſtlin) gingen, wie der zeitbeherrſchende Tonkünſtler ſelbſt, den ſie vorzugsweiſe im Auge hatten, einen Schritt vorwärts und legten der Inſtrumentalkunſt ein erweitertes Vermögen bei: ſie ſollte doch über das ſpecifiſche Weſen der Muſik, das rein Muſikaliſche, hinausgehen; ſie ſollte Poeſie Malerei Zeichnung ſein, deren Formen bereits die Phantaſie überhaupt, nicht blos die empfindende Phantaſie anſprächen. Aber bei dieſer Theorie überkam auch ſie, ſchien es, daſſelbe Gefühl das den Tonkünſtler ſelber ergriff: „da das Ganze Phantaſieſpiel bleibe und zu keiner vollen Beſtimmtheit des Ausdrucks gelange, ſondern in der Romantik des Geſtaltloſen verharre, ſo mache ſich am Ende gebieteriſch die Forderung der Rückkehr zum beſtimmten Gefühlsausdrucke geltend!" Die bloße Inſtrumentalmuſik ſei „wie das Gefühl eines ungelösten Räthſels, ein Gang von Vorhof zu Vorhof ohne ein Anlangen bei einem Kerne, der die Bewegung abſchlöſſe; ein Entzücken aber mit Schwindel"; wie bei der höchſten Ausbildung des Colorits ſehne man ſich nach der Zeichnung, nach dem Objecte zurück. „Suche man bei dieſem Hinüber und Herüber zwiſchen ſelbſtändiger und unſelbſtändiger Muſik bei dem Gedanken auszuruhen, daß eine Vereinigung beider, der Vocal- und

Inſtrumentalmuſik das Wahre ſein werde, ſo habe man in dieſer allerdings die reichſte Geſtalt der Muſik.“ Mit dieſem philoſophiſchen Zeugniß, dem Seitenſtücke zu den muſikaliſchen Urkunden Beethovens, rettete man ſich in der Schule aus den Widerſprüchen im Grunde durch den Widerruf. — Die Conſequenzmacherei halb anhängender halb abtrünniger Epigonen der Schule dagegen ſtellte das Hin und Her der Schultheorie feſt durch eine Verleugnung jener Conceſſion des einzigen geiſtigen Werthes, die Hegel der Inſtrumentalmuſik gemacht hatte. Betroffen von der Bemerkung, daß die Muſik ohne Hülfe des Wortes den Gegenſtand irgend eines Gefühles nicht bezeichnen könne; in der Meinung ferner, daß ſie auch Gefühle überhaupt unverkennbar deutlich auszudrücken nicht vermöge; und in der ſelbſtverſtändlichen Vorausſetzung, daß die Inſtrumentalmuſik die einzig ächte Muſik ſei, behauptete Hanslick, daß die Muſik Gefühle *erregen* nicht ſolle, daß ſie Gefühle, beſtimmte oder unbeſtimmte Gefühle, *darſtellen* nicht könne, die letzteren auch nicht *ſolle*, weil unbeſtimmte Seelenbewegungen ohne Inhalt kein Gegenſtand künſtleriſcher Verkörperung ſeien. Zu dieſen Sätzen gelangte der äſthetiſche Puriſt, indem er ſich an Hegel's Betonung der „Selbſtändigkeit“ der Inſtrumentalmuſik einſeitig feſthing, vielleicht auch, indem er einen Leſſingiſchen Satz im Laokoon, der die eigentliche Beſtimmung einer Kunſt nur das nannte was ſie ohne Beihülfe einer anderen hervorzubringen vermag, wider ſeine Meinung ausdehnend auslegte; da die Muſik ihre „eigentliche Beſtimmung“, die Darſtellung ſchöner Empfindung, mit der lyriſchen Dichtung gemein hat, ſo folgt daraus der erläuternde Satz, den Leſſing an anderer Stelle geſchrieben hat: „daß Dichtung (Lyrik) und Muſik nicht ſowohl zu einer Verbindung, als vielmehr zu Einer und derſelben Kunſt beſtimmt zu ſein ſchienen“. Hanslick ſtellte ſich nun auf den Standpunct der ſchulrechten Inſtrumentalmuſik zurück, deren Stil nur von Seiten der muſikaliſchen Beſtimmtheit zu faſſen ſei als die vollendete Technik, bei deren Ausführung die „plaſtiſche Thätigkeit“ des Tonkünſtlers einen Gefühlsſtand gar nicht zulaſſe. Nur ſollte der ſchulhafte Standpunct

durch eine ästhetische Weihe erhöht sein; das musikalische Thema, das der Tondichter in seiner Phantasie als den nicht weiter zu erklärenden „springenden Punct" findet und das er ausspinnt bis die weiter und weiter anschießenden Krystalle ein ganzes Tongebilde gestalten, dieß Thema soll nicht bloß nach seiner technischen Ergiebigkeit erfunden, es soll eine „musikalische Idee", eine schöne Melodie, und nicht nach technischem Gefühle blos sondern zugleich nach ästhetischen Gesetzen, nicht allein richtig sondern auch schön ausgeführt sein. Da war man also weit abgekommen von dem Arg, das Hegel bei diesem Zusammenweben todter Figuren nach dem bloßen Gefühle für das an sich Schöne, das inhaltlose formale Schöne empfunden hatte, bei diesem bloßen Spiele mit „tönend bewegten Formen" einer Kunst, in der Form und Inhalt zusammenfallen soll, von der behauptet wird, daß sie sich mit dem Versuche einen bestimmten Inhalt darzustellen mehr *neben* als *in* der Musik aufstelle. Wir glaubten zu finden, daß schon die Instrumentalbegleitung des Gesanges der Spielmusik eine weit geistigere Bedeutung gebe, als sie z. B. die Landschaft, das Anhängsel des Geschichtbildes, besitze; diese neueste musikalische Ästhetik aber rückte die reine Musik in ihren Vergleichen zu einem bloßen Anhängsel der Baukunst herab, indem sie ihr ihren Platz in der Ornamentik anweist und sie eine tönende Arabeske nennt. Ja, noch schlimmer! Sie griff ein Spottwort Wagners auf (über seine bête noire Berlioz) und verglich die Thätigkeit des Instrumentalmusikers mit dem Schütteln des Kaleidoskops, wie jene Doni und Mersenne das Verfahren der Symphonisten ihrer Zeit schilderten, die ihre Tonstücke auf dem Spinet aus den Sätzen anderer Componisten zusammentasteten. Und statt nun über dieß Ergebniß verblüfft, bestürzt, entsetzt zu werden, verkündete diese musikalische Philosophie erst recht in aller Tonfülle der Posaune der Welt den höchsten Preis der reinen und absoluten, der einzig wahren, der allein selbständigen, der Instrumental-Musik.

Das Publicum der Instrumentalmusik.

Dieß waren die Folgen der Emancipation der Spielmusik innerhalb ihrer selbst, in Theorie und Praxis; es ist billig, auch die Erfolge

in Erwägung zu ziehen, die ſie in der großen Welt gehabt hat: die ein geſundes Urtheil nicht beſtimmen können, deren Werth aber das geſunde Urtheil zu prüfen und zu beſtimmen hat. Uns Deutſchen iſt es in dieſer Beziehung vor Allem nöthig uns zu erinnern, daß ſich diejenige Inſtrumentalmuſik, welche die Thüren der Schule und Kammer ſprengend ſich als eine eigenſtändige Kunſtgattung aller Welt zum öffentlichen Genuſſe bietet, weſentlich auf Deutſchland beſchränkt; daß ſie eine ganz deutſche Erfindung und Eigenthum iſt; und daß, wenn ſie in andere Länder vorgedrungen iſt, ſie dort nicht als eine erobernde Macht, ſondern in Wahrheit nur in zerſtreuten Colonien, Societäten und Agenturen niedergelaſſen iſt. Während des vorigen Jahrhunderts war es der ganzen romaniſchen Welt, auch unſerem Göthe war es vollkommen gegenwärtig, was jetzt die Wenigſten unter uns wiſſen, daß die inſtrumentale Kunſt, dem deutſchen Genius ganz beſonders zuſagend wie die harmoniſche Wiſſenſchaft aus der ſie entſprang, weſentlich in Deutſchland entſtanden iſt und da allein zu einer höheren Vollkommenheit gebracht ward. Die Italiener waren allezeit dafür bekannt, daß ſie die Spielmuſik faſt grundſätzlich verſchmähten. Es war dieß ein Stück ihres antiken Charakters. Auch in Griechenland war die Organik etwas Fremdes, aus Aſien Eingebrachtes, und nach den gleichmäßigen Ausſagen von Mythe und Geſchichte etwas dem Volksgenius Abſtoßendes und Zuwideres. Die Marſyas und Midas, welche die phrygiſche Hirtenpfeife der ſangverſchwiſterten Kithara vorzogen, wurden von dem Kitharoden Apollo geſchunden oder mit Eſelsohren beſtraft. Die Pallas warf die geſangausſchließende Flöte weg. Alcibiades wollte ſich nicht mit ihr befaſſen. Ariſtophanes verſpottete die Lieder des Olympos auf der Doppelflöte. Zur Zeit des großen Bildungsaufſchwunges nach den Perſerkriegen, als die Hellenen gierig nach allen Lorbeeren zugleich griffen, war das phrygiſche Flötenſpiel in die Kreiſe der Athener, ja ſelbſt nach Sparta eingedrungen geweſen; bald aber ward es von Hellas' ächten Söhnen wieder verworfen, wie ſelbſt die anſpruchvollen vielbeſaiteten Leiern, die eine banauſiſche Fingerfertigkeit verlangten.

In einem langſamen Gange kam es dahin, daß das Spiel mehr und mehr wie bei uns beliebter ward als der Geſang: dieß aber erſt in den Jahrhunderten des äußerſten Verfalles alles ächt helleniſchen Geiſtes. Zu Plato's Zeit ward die Inſtrumentalkunſt faſt als ein Tand angeſehen; noch in den Alexandriniſchen Zeiten war alle Spielkunſt ihrer bloßen Bezeichnung nach gering geachtet: ſie hieß den Griechen nicht eine „Tauſendſeelenſprache", ſondern die kahle, leichte, leere (ψιλή) Muſik, wie man ein ödes Land, oder eine haarloſe Haut oder einen mangelhaft gerüſteten Krieger nannte. So ähnlich hielten es die Italiener, die Weltlehrer der Muſik, bei denen zwar die orcheſtrale Kunſt, wie die Auletik und Kitharistik bei den Griechen, in einer Zwiſchenzeit der höchſten muſikaliſchen Blüte zuerſt zu einem edleren Stile erhoben worden war; ſchon zur Zeit des Streites zwiſchen Piccini und Gluck aber berühmte man ſich faſt in Italien, Inſtrumentiſten von der Art dieſes deutſchen nicht zu beſitzen. Im Ausland galten die italieniſchen Ouverturen für charakterlos, ihr Klavierſpiel für kahl und kalt, ſchöne Symphonien aus Neapel oder Rom waren nicht bekannt; wenn Laharpe den Nationen die Muſikgattungen vertheilte, ſo wies er den Italienern den Geſang, den Franzoſen die Dramatik, den Deutſchen die Inſtrumentalmuſik zu. Geht man auf den Grund dieſer Erſcheinung zurück, ſo muß man auch da zwiſchen der eſoteriſchen Inſtrumentalkunſt der Schule und der mit Kunſtanſprüchen nach Popularität ringenden genau unterſcheiden. Die Eine iſt ein Sprößling der deutſchen Gründlichkeit und wiſſenſchaftlichen Tiefe, die einem Manne wie Bach in der kleinen Gemeinde aller Kenner Verehrung und Ehrfurcht für immer ſichert; die andere iſt ganz aus der Bildungshohlheit und Inhaltloſigkeit des Wiener Lebens hervorgegangen, von wo auch ihre unbefangenſte Präconiſirung ausging: bei Haydn und Mozart ſind eine Maſſe ihrer Inſtrumentalſachen eingeſtändlich im Dienſte der vornehmen öſterreichiſchen Welt geſchrieben, um ihr die Langeweile zu vertreiben. Die erfahrenen Muſikkundigen der Zeit, die dieſe Wendung zur ausſchließlichen Bevorzugung dieſer Kunſtgattung miterlebten, bezeugen es, wie zurück-

geſchloſſen ſie im Anfang auf Wien blieb, wie nur Prag ſich dem neuen Treiben anſchloß, wie ihm Berlin ganz laut und Dresden durch Ignoriren widerſtand. Ihnen war auch vollſtändig klar, wie dieſe neue Liebhaberei mit der Flachheit der Geiſtesbildung aufs engſte zuſammenhing. Bedeutende Sangmuſik, ſchrieb Rochlitz, der jene Beobachtung mittheilt, erfordert zum vollſtändigen Genuſſe einen namhafteren Grad allgemeiner Ausbildung, als die Inſtrumentalmuſik, die, nur an die Empfänglichkeit für Muſik im Allgemeinen geknüpft, frei in den Lüften ſchwebt wie die dunſterzeugte Abendwolke, die jedem einen erfreulichen Genuß gewährt auch ohne alle Gedanken!

Dieſe Worte deuten vollkommen die Hauptklaſſen der Zuhörer an, welche die Spielmuſik in ſo großer Maſſe um ſich verſammelt, und dieß vorzugsweiſe in Deutſchland. Den guten Deutſchen, denen ſelbſt in wiſſenſchaftlichen Gebieten ſo oft in Dämmerung und Nebel am wohlſten iſt, gefiel dieß muſikaliſche Schwelgen in Räthſeln und Träumen, das unſerer phantaſtiſchen Romantik als ein höchſt charakteriſtiſcher Nebenſprößling entſproß. Alle ſchwärmeriſchen Seelen, wie ſollten ſie dieſer ausgebildeten Phantaſierkunſt nicht in Entzücken lauſchen, die den Geiſt in keiner Weiſe in Anſpruch nimmt, die Seele aber vielbeſchäftigend und doch mühelos in die wechſelndſten Stimmungen gaukelt! Und die dieſen Hörern ganz entgegengeſetzte Klaſſe der ſcharfen Denker, die zwar in der Sphäre des Intellectuellen allem romantiſchen Zwielicht gram ſind, wie ſollten ſie von der Anſpannung ihres überthätigen, von gemeinen Genüſſen nicht angezogenen Geiſtes ſich nicht am liebſten erholen bei eben dieſer Kunſt, in deren wohlthuenden Wirkungen nichts Anſtrengendes und nichts Herabziehendes Platz hat! Und dieſe harmoniſche Natur der Spielmuſik, wie natürlich zieht ſie wieder eine dritte, wieder ganz verſchiedene Klaſſe von Menſchen an, deren Gemüth ſo beladen iſt wie der Kopf der Anderen, zerriſſene Herzen die in ſich ſelber mistönend oder von Schickſalen misſtimmt ſind, die darum die dramatiſche Sangmuſik meiden, um nicht in ihren Darſtellungen an ihre Misgefühle und Lei-

den erinnert zu werden. Wir schweigen von dem großen Haufen, den die Instrumentalmusik, wenn sie auf dessen Interessen speculirt, am einfachsten durch die großen Massen ihrer Hülfsmittel befriedigt. Auf dieser Stufe verglichen die Alten die musikalischen Ohrenschmäuße mit den gröberen Reizen, mit welchen die Kochkunst dem gemeineren Sinne des Gaumens schmeichelt. Und es ist nur eine polirtere Stelle eben dieser Stufe, wo auch jene zahlreichen Feinschmecker stehen, deren gesammtes Nervensystem wie ein feinst besaitetes Instrument ist, deren Gehörorgan insbesondere, glücklicher als bei Anderen organisirt, die im Ohr aufgenommenen Schallwellen in reinerer Wahrung ihrer Formen und Verhältnisse scheint's, durch ein vollkommneres System der Hülfsapparate in dem Gehörgang einer subtileren Klaviatur der Schnecke mittheilt; bei denen in Folge ihrer größeren Reizbarkeit wohl auch durch andere Nervenstränge als die Gehörnerven, die ihnen etwa ein wohliges Rieseln im Rückenmark erzeugen, musikalische Eindrücke vermittelt werden. Auch bei den Menschen dieser glücklichen Sinnlichkeit bleibt die Musik nur ein physikalisches Mittel zu physiologischen Reizen; die sinnliche Ästhesis ist bei ihnen alle ästhetische Wirkung und Genuß; sie bleiben mit ihren Empfindungen an der dunkeln Grenze stehen, wo bei Anderen die Erregung des sinnlichen Nervenlebens weitere Oscillationen in die geistige Thätigkeit übertreibt. Es ist nicht unsere Meinung und Sinnesart, allen diesen Gruppen der in Concerträumen, in Tanzsälen, in öffentlichen Gärten um die Orchester versammelten Menge ihren Geschmack zu verargen oder ihren Genuß zu vergällen. Die einzigen Klassen in dieser Menge, mit denen wir uns auf dem Standpunct unserer Betrachtung unaussöhnbar finden, bildet jener Kreis von tonangebenden Kennern und Halbkennern, die, weil sie täglich musiciren und musiciren hören wie man in der Gesellschaft redet um zu reden, in der Prätension aller Lehr- und Meisterschaft, ein musikalisches Kunstverständniß zu besitzen, eine Begeisterung zu empfinden meinen oder vorgeben, für das was ihr Herz nur grade so oberflächlich wie ihren Geist berührt; die sich aus dem dumpfen

Zuſtand der gedankenloſen Hingabe an das gegenſtandloſe Formenſpiel einer ganz ſinnlichen Kunſt nicht erheben wollen, und ſich in ihrem Phantaſiren über das Muſikphantaſiren jener Äſthetik anſchließen, die der Muſik in der Natur kein lebendiges Material, ſondern nur das Erz und Holz und die Gedärme für die Tonwerkzeuge gegeben ſieht, die „das Thier, dem die Muſik am meiſten verdankt, nicht die Nachtigall ſondern das Schaf nennt". Die Herrſchaft dieſer Thorheiten muß naturgemäß dahin führen und hat längſt dahin geführt, daß das größte Entzücken der muſikhörenden Welt der bloßen Geſchicklichkeit gilt, mit der man mehr dem Auge als dem Ohr Muſik macht; daß ſie mit ihrer zudringlichſten Bewunderung nicht das ächte Virtuoſenthum, ſondern am liebſten das eitelſte und hohlſte umlagert und ſo das Verderben ſchürt, das mehr als alles Andere den ächten Kunſtſinn abgeſtumpft hat. Jenen anderen harmloſen Hörern, die ohne Muſik ihre Muſeſtunden an ſchlechtere Freuden ſetzen würden, ſoll man ihr Vergnügen von Herzen gönnen. Schon Ariſtoteles hat in dieſer Beziehung alles Billige zugeſtanden. Die Muſik hat ein natürliches Theil an bloß ſpielender ſinnlicher Ergötzlichkeit; ſo ſoll man denen, die ſich dabei begnügen, nach der Mühſal ihrer Tagesarbeit dieß unſchädliche Erholungsmittel nicht misgönnen. Nur ſollen dann dieſe Klaſſen, und mit ihnen jene Duldſamen die keinen ausſchließenden Geſchmack leiden mögen, und die Tonkünſtler, welchen jene Stufe und Richtung der Geſchmacksbildung genehmer und vortheilhafter iſt, ihrerſeits ebenſo billig ſein, auch Anderen ihre anderen Gedanken und Freuden zu laſſen; ſie ſollen der kleinen Gemeinde, die in der Muſik in dem Geiſte des Alterthums (oder, wie ſchon Ariſtoteles unterſchied, der Alten — τῶν ἐξ ἀρχῆς — im Alterthum) etwas höheres ſucht, nicht zumuthen, ihre Liebe zum Schönſten und Beſten der Toleranz für das Mittelmäßige und Gleichgültige zum Opfer zu bringen. Es gibt noch außerhalb dieſer Gemeinde eine kleine Anzahl von Verneinern, deren gewöhnlich ſtumme Urtheile dem denkenden Beobachter des ganzen Standes unſeres heutigen Muſikweſens die

lauten Urtheile des ganzen Schwarms der Bejaher aufwiegt, den die Inſtrumentalmuſik an ſich zieht. Es gibt eine kleine Minderheit unter den ernſten Laien, die in Allem, was ſie thun oder thun ſehen, einen Gedanken und einen gedankenwürdigen Gegenſtand ſuchen, die eben darum, obwohl von höchſt empfänglicher muſikaliſcher Natur, von dem unverſtändlichen Lärm, den ihnen die Concerte gewöhnlich allein entgegenbringen, vollſtändig unberührt bleiben, und darum wieder aller Muſik gradezu den Rücken zu kehren geneigt ſind. Wenn dieſe, was dunkel in ihnen vorgeht, deutlich durchdenken und deutlich herausſagen wollten, ſo würden ſie ſagen: daß ihnen Göthe's ſchroffes Urtheil über die Vorherrſchaft des Subjectiven und des Techniſchen in der Kunſt und über das Wohlgefallen an allem Mittelmäßigen, die Gegenkehr gegen alles Große, die Verwiſchung der Unterſchiede, die dieſe Vorherrſchaft in ihrem Gefolge führt, nirgends ſo ſtark begründet und ſo grell gerechtfertigt erſcheint wie in dem Übergang der Muſik von der Sang- zur Spielkunſt. Sie würden ſagen: daß ihnen in dem Maaße, wie die muſikaliſche Technik hoch und höher empor geſtiegen iſt, die eigentlichen Aufgaben der Kunſt — im Vergleiche zu den wahrhaft ſchöpferiſchen Jahrzehnten des 17. und 18. Jahrhs. die vor der Ausbildung der deutſchen Inſtrumentik gelegen waren, — ſcheinen verkannt und vergeſſen worden zu ſein. Sie würden ſagen: daß ihnen trotz der Größe der Meiſter dieſer deutſchen Spielkunſt, denen es von Bach bis Schumann — mit der einzigen Ausnahme Mozarts — nicht mehr gefiel oder gelang ſich in der dramatiſchen Muſik feſtzuſetzen, der Eintritt der Inſtrumentherrſchaft in der Muſikgeſchichte die Zeit bezeichnet, die in jeder Kunſt kommt, da die ſittlichen und idealen Momente zu verſagen und die formalen an die Stelle zu treten begannen. Sie würden ſagen: daß von all dem Schönen, was ihnen über die ſchönſten Inſtrumentalwerke vorgeſagt wird, alles Klare und Deutliche, Verſtändige und Verſtändliche, auf die techniſche Factur hinausläuft, deren Bedeutung und Werth unbeſtritten bleibt; daß aber die geiſtigen, wahrhaft künſtleriſchen Intereſſen nothwendig ganz in den Hintergrund gedrängt ſind

in einer Kunſtart, die nach den unwillkürlichſten Selbſtzeugniſſen von allem Innerlichen auf das Äußerlichſte herabgekommen iſt; die von „Motiven und Gedanken“ ſpricht in dem Sinne von beliebigen Formen und Motionen, nicht in dem Sinne von inneren Beweggründen der äußeren Bewegung, von wirkenden Ideen in der Geſtalt; die es in den bloßen Benennungen ihrer Werke nie über den reinſten Formalismus, in den Benennungen ihrer Theile nicht über die bloße Bezeichnung von Zeitmaaßen und Vortragsweiſen hinausgebracht hat. Sie würden ſagen: daß ſie den Scharfſinn einzelner Kunſtkundiger beneiden, die gleich bei dem Entſtehen der deutſchen Concertinſtrumentik, unbeſtochen von dem Urtheil der Welt, in ſchlimmer Ahnung vorausſagten, daß der ächten Muſik ein verderblicher Schlag verſetzt ſei durch dieſe neue Kunſt, deren Geſchäftigkeit iſt, die Gewöhnungen der Seele in einer feinſten und beſtechendſten Weiſe zu materialiſiren, in dem Sinnlichen feſtzuhalten, von dem Geiſtigen abzulöſen, die daher dem guten Geſchmack und den guten Sitten gleich gefährlich werden müſſe. Sie würden endlich ſagen: daß ſie nicht begreifen, wie irgend wer, der Einmal in aller und jeder Kunſt beobachtet hat, daß die Größe der Schöpfungen mit der Größe der Aufgaben und der Gegenſtände ſtets in der genaueſten Beziehung ſteht, je zweifelhaft ſein könne, wie er ſich zwiſchen Inſtrumental- und Vocalmuſik zu entſcheiden habe! Genien wie Händel und Bach ſind in ihren Oratorien und Paſſionen, wenn man die Opern des Einen oder gar die weltlichen Cantaten des Anderen, die techniſch ganz und völlig gleich gearbeitet ſind, dagegen halten will, durch die bloße Erhabenheit der Stoffe in Empfindungsgehalt und geiſtiger Schaffkraft ins Rieſenhafte emporgeſchoſſen: wohin ſinkt daneben die Inſtrumentalmuſik herab, die nichts vor ſich hat, als das Reich ihrer Träume, eine Wüſte von Irrwegen und einen Nebel von Unklarheiten.

II.

Zur Ästhetik der Tonkunst.

Aus der Natur der menschlichen Seele.

Rückblick auf die muſikaliſche Äſthetik früherer Zeiten.

Wir haben in dem letzten Abſchnitt angegeben, wie ſich die neueſte muſikaliſche Äſthetik im genaueſten und einſeitigſten Verhältniß zu der neueſten Muſikgattung, der einſeitigen Inſtrumentalmuſik, gebildet hat, aller älteren Geſchichte der Tonkunſt vergeſſen; vergeſſen auch der eigenthümlichen Doppelſeitigkeit, die im innerſten Weſen aller Muſik gelegen iſt, weil ſie, eine Kunſt zwar von biegſamſter geiſtiger Beweglichkeit zugleich an eine wiſſenſchaftliche Technik von unbeweglicher Geſetzmäßigkeit gebunden, in ihrem ſinnlichen Materiale an die greiflichſten Bedingungen mathematiſcher Verhältniſſe geknüpft, in ihren Schöpfungen gleichwohl von der freieſten Kraft des Geiſtes beſtimmt und in ihren Gegenſtänden und Wirkungen auf die unfaßlichſten Mächte der Seele gerichtet iſt. Wir wollen uns von der Einſeitigkeit jener neueſten, in ſinnlicher Auffaſſung feſthaftenden Äſthetik zu unſerer eigenen, ganz gegentheiligen, von ganz geiſtiger Auffaſſung ausgehenden Kunſtlehre den Weg bahnen, durch einen nur fragmentariſchen Rückblick auf einige zerſtreute Fragmente muſikaliſcher Kunſtweisheit der älteren und mittleren Zeiten, die wir bisher zu berühren keine Veranlaſſung fanden.

Die Pythagoräer.

Bei dieſer Rückſchau finden wir uns ſelbſt und unſere eigenen Anſichten ſeltſamerweiſe nahe bei den Anfängen alles muſikaliſchen Denkens im Alterthume bei dem Haupte der griechiſchen Theoretiker, Ariſtoxenus, noch am eheſten wieder. Er, der Philoſoph, *urtheilte über* die Kunſt der Muſik vollkommen ſo, wie die ausübenden Tondichter der Alten, ohne andere als die ſinnlichen Regeln ihres feinen Gehörs, aus einem inſtinctiven Kunſtgefühle *in ihr ſchufen*; er

verfocht, daß in Theorie wie in Praxis der Muſik das Ohr der einzige Richter ſei, daß hier wie dort die Sinnesſchärfe gleichſam an der Stelle eines Prinzips ſtehe. Mit dem Bekenntniß zu dieſer ſenſualiſtiſchen Anſicht, die noch Cicero theilte wie wohl ſchon Plato auf ſie als auf eine vernunftloſe Routine geſtichelt hatte, ſtand Ariſtoxenus den Pythagoräern, denen er ſonſt angehörte, entgegen: die zuerſt die Wiſſenſchaft von der Natur der Töne erforſcht und ihrem Meiſter die Abſicht und den Erfolg zugeſchrieben hatten, für den unſicheren Sinn des Gehörs eine verläſſige Stütze, wie ſie der Geſichtsſinn an Zirkel Richtſcheid und Diopter beſaß, geſucht und in den nachgewieſenen Zahlenverhältniſſen der Töne gefunden zu haben. Es iſt bekannt, daß die Pythagoräer, übernommen von der Einfachheit und Feſtigkeit der erſten mathematiſchen Erkenntniſſe, die ihr Meiſter — wohl aus ägyptiſcher Quelle — nach Griechenland herübergeleitet hatte, ſich in myſtiſchem Tiefſinn in die Natur der Zahl vergrübelten, daß ſie Beſtand und Weſen des Univerſums aus ihr zu erklären, aus den beiden erſten Zahlen die Uranfänge aller Dinge, aus den erſten vier Zahlen (Tetraktys) alle Geheimniſſe der Natur, und ſo auch der Tonwelt, zu erhellen unternahmen. In ihren Vorſtellungen von dem geiſtigen Weſen der Muſik gingen die Pythagoräer (und in dieſem Punkte war Ariſtoxenus mit ihnen einverſtanden,) ganz in den Spuren der Lakedämonier, die ſo groß dachten von den ſittlichen Wirkungen dieſer Kunſt. Als ſie nun in den reineren Conſonanzen einfache Zahlenverhältniſſe entdeckten, zu denen ihr Vierzahlſyſtem den Schlüſſel gab, ſo warf ſich dann ihr wühlender Scharfſinn auf die räthſelhaften Beziehungen zwiſchen dieſer Ordnung in dem ſinnlichen Theile der Töne und ihren geiſtigen, ſeeliſchen Eigenſchaften; ſie meinten nun in der muſikaliſchen Harmonie nicht allein das Mittel zur Ausgleichung dieſes inneren Gegenſatzes in der Muſik, ſondern überhaupt *aller* Gegenſätze gefunden zu haben; ſie umſchlangen mit ihr Himmel und Erde, Natur und Geiſt; ſie ſetzten in ſie das Weſen der Seele, der menſchlichen wie der Weltſeele; ſie trugen aus ihr die Tonverhältniſſe des Heptachords

auf die ſieben Wandelſterne des Himmels über, die, da ſie gleich den Tönen verſchiedene Größen Abſtände und Geſchwindigkeiten haben, in ihrem Umſchwunge im Weltraume eine Sphärenmuſik bilden ſollten. So gerieth die Wiſſenſchaft der Muſik gleich bei ihren erſten Begründern aus dem mangelhaften phyſikaliſchen Forſchen in das metaphyſiſche Phantaſiren; wie allezeit in den jugendlichen Perioden der Menſchheit die verfrühten Erforſcher der Natur verſucht waren, für das Unbegriffene bei dem Unbegreiflicheren Rath zu holen. Das ſchien Ariſtoxenus zu ſcheuen, als er, der in der Schätzung der geiſtigen Bedeutung der Muſik die Forſchung einſichtiger Erkenntniß ſelber billigte und betrieb, in Bezug auf die phyſikaliſchen Eigenſchaften der Tonwelt ſich bei den Ausſagen der geſunden Sinne zu begnügen rieth, rücktretend auf den Standpunct des ausübenden Künſtlers, ja des kunſtſinnigen Laien, der, wie die Dinge damals lagen, die Wiſſenſchaft der Muſik durch jene halbphantaſtiſchen Lehren ſehr wenig gefördert, Kunſt und Kunſturtheil aber durch die einſeitige Betonung der phyſikaliſchen Seite der Tonkunſt nicht wenig gefährdet ſah. Die Erfahrungen zweier Jahrtauſende haben bewieſen, wie begründet dieſe Befürchtung war.

Die Arithmetiker und Pythagoräer der mittleren und neueren Zeiten.

Die Harmonik der Pythagoräer hatte wenige mathematiſche Gewißheiten mit vielen phantaſtiſchen Grillen gepaart, in dem Wahne, jenen geheimnißvollen Beziehungen zwiſchen den ſinnlichen und den ſinnigen Eigenſchaften der Muſik auf den Grund zu kommen; die Einen wie die anderen wirkten, verbunden oder vereinzelt, in die Zeiten weiter; zunächſt und zumeiſt die ſymboliſche Weisheit ihrer ſchwärmenden Einbildungskraft, die mit neuen Träumereien vermehrt von Geſchlechtern zu Geſchlechtern fortgepflanzt wurde. Wenn die Sinnbildnerei der chriſtlichen Geiſtlichen des Mittelalters, ja noch des vorigen Jahrhunderts, allen möglichen und ſo auch muſikaliſchen Tiefſinn in die, durch die Trinität geheiligte Dreizahl hineinlegte, ſo hinderte dieß nicht, daß auch in der heiligen Vierzahl der heidniſchen Pythagoräer fortwährend der Schlüſſel zu den verſchiedenſten phyſikaliſchen, religiös-chriſtlichen und ſo auch muſikaliſchen Erſcheinungen geſucht ward. Wie in

der Natur die Jahreszeiten und Weltgegenden, die Elemente und Temperamente nach der Vierzahl geordnet waren, wie die Offenbarung nach ihr in vier Evangelien niedergelegt war, ſo fand man muſikaliſch nicht nur alle Verhältniſſe der Conſonanzen, ſondern auch die Zahl der vier ächten Kirchentöne an ſie angeknüpft; die wieder an die vier Cardinaltugenden, und mit ihren vier Nebentönen an die acht Seligkeiten der Bergpredigt in ihrem Verhältniß zu dieſen Tugenden erinnerten. In allen dieſen theologiſchen, wie in anderen aſtrologiſchen und phyſiologiſchen Sinnbildnereien erkennt man immer, deutlich oder undeutlich, eine Abſicht heraus, zwiſchen den phyſikaliſchen und pſychiſchen Seiten der Tonwelt, welche die muſikaliſchen Arithmetiker des Mittelalters aus Boëthius' Schule ganz unvermittelt nebeneinander beſtehen ließen, eine verbindende Brücke zu ſchlagen. Athanaſius Kircher in ſeiner Muſurgie (1650) ſah die Wirkungskraft eines Muſikers geſichert, wenn er eine Harmonie ſo anordnen könne, daß der Geiſt ganz durch dieſelbe Bewegung erregt werde, wodurch die harmoniſche Zahl bewegt wird; und es fehlte nicht an Verſuchen zu erklären, wie der Geiſt oder das Gemüth oder die Nervenſtränge, auf das Spiel eines Polychords, gleichſam als ein zweites gleichgeſtimmtes Inſtrument unangeſchlagen dieſelben Harmonien aufnehmend wiedertönten. Noch an der Scheide des 17. und 18. Jahrhs. quälte ſich ein großer Tonkünſtler, der Biſchof Steffani, ab, aus den Eigenſchaften des menſchlichen Körpers ganz materialiſtiſch die Einwirkungen der Muſik auf unſer Inneres greiflich zu machen; er lauſchte gläubig auf die Angaben gewiſſer Phyſiologen, nach welchen dem Embryo die Verhältniſſe der muſikaliſchen Conſonanzen recht eigentlich eingefleiſcht würden: der werdende Körper ſollte in 6 Tagen zu Milch, in 9 zu Blut, in 12 zu Fleiſch werden und in 18 Tagen zu ſeiner beſtimmten Geſtalt gelangen! Neben dieſen vermittelnden Tendenzen klaffte dann aber eine ſchroffe dauernde Kluft in aller muſikaliſchen Kunſtübung und Kunſtbeurtheilung ſeit der großen zweiſeitigen Kataſtrophe, da zu Anfang des 17. Jahrhs. in Italien die vergeiſtigte Tonkunſt der Alten wieder ins

Leben gerufen, und gleich darauf in Frankreich die umwälzenden Entdeckungen auf dem Gebiete der akuſtiſchen und harmoniſchen Wiſſenſchaft gemacht worden waren. Vor dieſer Kataſtrophe, zur Zeit der Blüte der contrapunctiſchen Praxis, hatte das Nachdenken über die geiſtige Bedeutung der Muſik eine Weile ganz gefeiert. Die Theoretiker, die ſich nach Tinctoris' Vorgang auf jener Praxis aufbauten, ließen ſich auf äſthetiſche Betrachtungen nicht ein. Wenn Tinctoris ſelbſt von Mannichfaltigkeit und Schönheit des Satzes redete, ſo ſprach er unverſtanden nach, was er aus dritter Hand von den Alten gehört hatte; wenn Gaſor auf die Theorie der Griechen zurückfiel, ſo erneuerte er mit ihr auch alle Phantaſtereien der Pythagoräer. Die Theorie blieb weſentlich in die Technik, und innerhalb derſelben in die Kunſtübung des Tages ſo verwickelt, daß ein genialer Neuerer wie Bartol. Ramis (Ende 15. Jahrhs.), der zuerſt die Einführung des Octavenſyſtems empfahl und die Temperirung der Töne verlangte, von allen theoretiſchen Secten, die ſich untereinander in einer wüſten Polemik in den Haaren lagen, aufs einmüthigſte und tollſte angefochten wurde. Die Wirren dieſer Kämpfe waren noch chaotiſcher geworden, ſeit Glarean (dodekachordon 1547) die antike Theorie erneuernd zwiſchen ihr und der neuen Praxis zu vermitteln ſuchte; eine Klärung war nicht zu finden vor Eintritt jener Doppelkriſe, die in den Tendenzen der Florentiner geiſtig in die griechiſche Praxis unbedingt zurücktrieb, dagegen in den Entdeckungen der harmoniſchen Geſetze techniſch von der griechiſchen Theorie ganz abriß. Die Gegenſätze in den Beurtheilungen des Weſens der Tonkunſt, die ſich ſeitdem der Zweiſeitigkeit der Kataſtrophe gemäß in offener Spaltung gegenübertraten, waren fortan wenigſtens klar und durchſichtig, und in der Natur der Sache ſelber gelegen. Auf der einen Seite, das wiſſen wir bereits, warfen ſich Praktiker und Theoretiker, die Opernſchreiber von Peri bis Grétry, die kritiſchen Denker von Caccini bis Rouſſeau und die neueſten Deutſchen ganz auf das innere Weſen der Muſik, das ſie aus den Beziehungen dieſer Kunſt zu der Sprache, zu dem Gemüthsleben, zu dem geiſtigen Theile des

Menſchen aufzuhellen ſuchten. Auf der andern Seite ward das Intereſſe der Forſchung ganz auf die phyſikaliſchen Theile der Muſik herübergeriſſen, wo man dann die Vergleichungspuncte nicht mehr in den Myſterien des Seelen- und Geiſteslebens, ſondern in den exacten Wiſſenſchaften der Mathematik Phyſik und Aſtronomie ſuchte. So thaten die poſitiveren Köpfe, welche die phyſikaliſche Begründung der Tonverhältniſſe meinten durch verwandte phyſikaliſche Erſcheinungen unterſtützen zu ſollen und zu dem Zwecke die ſieben Grundtöne mit den ſieben Grundfarben, und mit deren Miſchungen die chromatiſchen und enharmoniſchen Töne verglichen; (eine Analogie, welche die neueſte Phyſik nach einem Vorgange Newtons wieder aufgenommen, in den Schwingungszahlen der Farbentöne aber eine arithmetiſche, nicht wie in den Muſiktönen eine geometriſche Reihe entdeckt hat.) So that Kepler, der die neuen harmoniſchen Erkenntniſſe des 17. Jahrhs. in einer engen Verbindung mit der Erweiterung der aſtronomiſchen Wiſſenſchaft ſtehen ſah, und der nun, Er der große Wegweiſer in die Geſetze des Planetenlaufs, die kühnen kosmiſchen Vermuthungen der Pythagoräer von der Sphärenmuſik wieder auffriſchend einen rationellen Zuſammenklang in den Bewegungen der Wandelſterne behauptete, weil er in den verglichenen Verhältniſſen des Apheliums verſchiedener Planeten zu dem Perihelium Anderer ungefähr die Proportionen wiederfand, die den muſikaliſchen Conſonanzverhältniſſen entſprachen. Und ſo thaten, wieder in Keplers und Pythagoras' Spuren, andere mathematiſche Denker, die den qualitativen Inhalt der Töne mit den quantitativen Verhältniſſen ihrer Schwingungen (dem Grund der Unterſchiede ihrer phyſikaliſchen Schalle) in Eins zuſammenwarfen, und in dem Zuſammenhange der arithmetiſch-phyſikaliſchen Beſtimmungen, der einfacheren oder verwickelteren Schwingungsverhältniſſe der Töne, mit ihrer phyſiologiſch ſinnlichen Gefälligkeit oder Widrigkeit für das Ohr zugleich alle Gründe der pſychiſchen und geiſtigen Wirkungen der Tonkunſt miterklärt ſahen. Wie ſchon Pythagoras geſagt haben ſollte, die Muſik beruhe auf einem bewußtloſen Zählen, ſo

erklärte Kepler wieder: das inſtinctive Unterſcheiden der harmoniſchen Töne ſei „unbewußt ein Gefühl von Verhältniſſen ohne Gefühl“, weil der menſchlichen Seele der Kreis, nicht nur als eine Idee der äußeren Dinge ſondern auch als eine Form ſelbſt, als eine Norm und Geſetz einwohne, daher ſie mit dem Kreiſe und ſeiner Demonſtrabilität auch die harmoniſchen Verhältniſſe die davon abhängen in ſich aufgenommen habe. So beſtand auch für Leibnitz die Muſik nur aus Zahlenverhältniſſen, und der Genuß den ſie gewährt in dem unbewußten von der Seele angeſtellten Zählen der Schwingungen der tönenden Körper. Und Euler, der die Muſik die „Wiſſenſchaft“ nannte, verſchiedene Töne ſo zu verbinden daß ſie eine angenehme Wirkung machten, Euler auch leitete alles Vergnügen in der Muſik von der Wahrnehmung der Quantität der Töne nach ihrer Höhe Tiefe und Dauer her; und er erklärte für den beſten Beurtheiler den, der das unbewußte Zählen in ein bewußtes verwandelte. „Damit ein muſikaliſches Werk gefalle, ſagte er (tentamen novae theoriae musicae p. 94), wird erfordert, daß man 1) die Exponenten der einzelnen Conſonanzen wahrnehme, dann daß man 2) die Exponenten der Aufeinanderfolge je zweier Conſonanzen erkenne, daß 3) die Exponenten der einzelnen Perioden bemerkt werden, daß 4) die Exponenten der Aufeinanderfolge je zweier Perioden oder die Verwandlungen der Tonarten wahrgenommen werden, und daß endlich 5) der Exponent aller Perioden, d. h. des ganzen muſikaliſchen Werkes verſtanden werde. Wer alſo alles dieſes durchſchaut, der erſt kennt das muſikaliſche Werk vollkommen und kann richtig dann urtheilen.“ Dieſe Weisheit iſt für uns kaum der Erwähnung werth. Solche Quantitätsverhältniſſe liegen den Organiſationen der Natur überall zu Grunde, aber Niemand hat darum den eigenen Geruch der Centifolie von der Zahl ihrer Blätter oder den Giftgehalt einer anderen Blume von den Zahlverhältniſſen ihrer chemiſchen Beſtandtheile hergeleitet. Die verſchiedenſten Denker, wie Kant und Herder, Hegel und Krauſe haben ſich daher dieſer Rückbeziehung der Gemüthsreize der Muſik auf die Mathematik entgegengeſetzt und die neuere, erleuchtetere phyſikaliſche

Unterſuchung iſt nicht mehr darauf zurückgekommen. Der Geiſt, der wiſſenſchaftlich unterſucht, mochte jene Zählungen anſtellen, die Seele, die künſtleriſche Reize von der Tonkunſt empfangen will, zählt nicht, ſagte Herder, ihr *wird* ohne ihr Zuthun von der Natur gezählt. So gewiß ſich der Tonkünſtler um jede einfachſte Wirkung bringen würde, der wie Euler aus der Compoſition ein Rechenexempel machen wollte, ſo gewiß würde jeder, der ein Muſikſtück empfangend nach Euler's Weiſe zergliedern wollte, um jeden gröbſten Genuß betrogen werden. Mehr oder weniger hatten übrigens alle jene Männer ſelbſt das Gefühl von dem Ungenüge ihrer Auffaſſungsweiſe. Leibnitz wußte von der Gewalt der Töne auf die menſchlichen Gemüthsbewegungen wohl zu ſprechen. Kepler erklärte ausdrücklich, daß er von dieſen Dingen nur als Phyſiker rede und die Regeln der Compoſitionskunſt den Künſtlern zu beſtimmen überlaſſen müſſe. Und ſelbſt Euler, der die Nothwendigkeit auch einer Erörterung über den rhetoriſchen Stil in der Tonkunſt anerkannte, mußte am Ende doch wieder das Vergnügen an der Muſik in das Errathen der Abſichten und Empfindungen des Tonkünſtlers ſetzen. Der Gegenſatz der phyſikaliſch wiſſenſchaftlichen und der pſychiſch äſthetiſchen Betrachtung liegt hier im äußerſten Extreme vor. Dieſen mathematiſchen Naturen war es unheimlich in den dunkeln Gebieten der Gemüthswelt, in der ſie zwar die muſiſche Kunſt ſich bewegen ſahen; ſie freuten ſich daher auf dem feſten Boden der muſikaliſchen Wiſſenſchaft zu wandeln, wo jeder Schritt auf Felſen fußt. In ganz anderer Lage ſind wir Anderen, die wir gewöhnt ſind, uns nur in dem flüſſigen Elemente des geiſtigen Lebens zu bewegen, in welchem man zwar feſten Grund nicht immer unter ſich fühlt und unter kreuzenden und gekreuzten Winden und Wellen ſelbſt nur eine ſichere Richtung ſich nur ſchwer mit dem mühſamen Steuer des Gleichgewichtes erhält. Wenn man uns klar gemacht hat, daß wir in jedem einzelnen Tone ein Aggregat von Tönen zu hören haben, daß jeder Ton durch eine beſtimmte Zahl von Schwingungen erzeugt wird, daß unter einem Chor von Sängern jede Stimmenart aus leiſen Verſchiedenheiten

der Stimmorgane einen verſchiedenen Klang gibt, daß wieder die begleitenden Inſtrumente zahllos abgeſtuft jedes einzelne eine eigene Klangfarbe hat die auf verſchiedenen Formen der Schwingungen ſeiner Töne beruht, jedes eine verſchiedene Kraft des Tones die von der Weite der Tonſchwingungen bedingt iſt, daß dieſe Unendlichkeit von über- und durcheinandergewälzten Schallen durch die weithin erſchütterte Luft von unſeren Ohren zuſammengeballt empfangen wird und auf die 3000 Faſern der Schnecke in das Innere des Gehörganges eindringt, von wo ſie widerzuklingen hat; wenn man uns demnächſt mathematiſch vergewiſſert hat über die harmoniſchen Verhältniſſe der Töne zu einander, über die wahren phyſikaliſchen Gründe der Ebenheiten oder der Störungen, durch die wir den Zuſammenklang mehrerer Töne glätter oder rauher empfinden, und wenn man uns ſchließlich den ganzen Complex von Regeln beigebracht hat, die ſich aus den mathematiſch-phyſikaliſchen Unterlagen der Muſik für die Kunſt der regelrechten Compoſition ergeben, — wie athmen wir dann erleichtert wieder auf bei der Rückerinnerung, bei dem Rückgang zu dem einfachen pſychiſchen Ausgangspunct, von welchem aus ſo ungeheuer zuſammengeſetzte Bewegungen und Wirkungen durch den einheitlichen Stoß eines geiſtigen Entwurfs und Gedankens hervorgezaubert wurden!

Muſik und Malerei.

Mienenſprache und Lautſprache.

Unter jenen Männern, welche die Muſik lediglich auf Zahlenverhältniſſe zurückzuführen neigten, bemerkte Leibnitz, daß die Genüſſe, die das Auge aus der Wahrnehmung ſchöner geometriſcher Verhältniſſe ziehe, gleicher Art ſeien, wie die Genüſſe des Ohres aus den Verhältniſſen der menſchlichen Töne. Auf dieſer Bemerkung beruht, in ihr erſchöpft ſich auch die in neueren Zeiten oft wiederholte froſtige Vergleichung der Tonkunſt mit der Baukunſt, von der die Vergleichung

der Muſik mit der Ornamentik von Seiten derer, die für die Baukunſt ſo wenig wie für die Tonkunſt ein Vorbild in der Natur finden wollen, ein kleiner Ableger iſt. Es iſt an ſich klar, daß auch dieſe einem halbklaren Halbgedanken entſprungene Vergleichung nur ſeit der Vorherrſchaft der Inſtrumentalkunſt, und nur von ſolchen angeſtellt werden konnte, die für den geiſtigen Gehalt aller Künſte den Sinn verloren haben. Sollte der Einfall eine klare Hälfte in ſich ſchließen, ſo mochte man etwa, nicht von dem puriſtiſchen Standpuncte aus, der die Künſte nach ihrer Vereinzelung, ſondern vielmehr von dem entgegengeſetzten, der ſie nach ihren zuſammengreifenden Verbindungen ſchätzt, die Inſtrumentalbegleitung mit der Baukunſt vergleichen: denn ganz ſo, wie dieſe vortrefflich dazu dient dem Geſang die Folie einer gleichartigen Stimmung in dem Hörer zu bereiten, ſo in den plaſtiſchen Künſten die Baukunſt in ihrer Geſellung zu Sculpturwerken, wie die Landſchaft in ihrem Verein mit dem Geſchichtsbilde. Dringt man aber vor in den eigentlichen Grund der Künſte, in ihren geiſtigen Inhalt, den man am ſicherſten findet, wenn man auf die geiſtig belebten Gegenſtände ihrer Nachahmung in der Natur zurückgeht, ſo gelangt man von ſelbſt zu einer viel weiter führenden Vergleichung, der Tonkunſt mit der Malerei.

Beide ſo weit auseinanderliegende Künſte berühren ſich, weit über die mechaniſchen Vergleichungspuncte der Farben- und Stimmtöne, der Äther- und Luftſchwingungen hinaus, auf eine innerlichſte Weiſe an der Stelle, wo ſich die unbewegte Kunſt der Malerei die geiſtigſten, belebteſten, die in der That noch flüchtiger als die Töne vorüberrauſchenden Momente plaſtiſcher Bewegungen zu Gegenſtänden der Nachahmung wählt, das Spiel der Mienen und Geberden. Wie die Töne der Stimme eine hörbare natürliche Lautſprache, ſo bilden die Mienen des Blickes und die Bewegungen der Körperglieder eine ſtumme, nur ſichtbare Zeichenſprache, die in natürlichen Menſchen, in denen Zucht und Convention den inſtinctiven Charakter dieſer Naturſprache noch nicht beeinträchtigt haben, gleich raſch und unwillkürlich wie die Lautſprache

entſteht, gleich verſtändlich und unmisdeutbar iſt wie dieſe und — was man nicht gleich denkt — in dieſelben Schranken der Ausdrucksfähigkeit gebannt iſt wie die Töne: in den Ausdruck von Gefühlen nämlich, in welchem ihre, in der Erſcheinung ſo verſchiedene Ausdrucksweiſe in Zeichen die Ausdrucksweiſe der Stimme in Lauten nach Sinn und Meinung weſentlich deckt, ergänzt und verdeutlicht. Wenn Aug' und Ohr, die beiden höchſten Sinne, die dem Menſchen weſentlich alle geiſtige Welt erſchließen, von einem äußeren Gegenſtande gereizt werden, ſo theilen ſie ihre Erregung durch die in verſchiedener Weiſe wahrgenommenen, geſehenen und gehörten, Erſcheinungen auf den verſchiedenen Drähten ihrer Nerventelegraphen den Centralorganen mit, in deren immateriellen, nur an ihren Wirkungen erkennbaren Functionen dann die Reaction der geiſtigen Vorgänge beginnt. Die Seele empfängt von dem übertragenen Reize der äußeren Sinnesempfindung einen Eindruck in dem bewußtwerdenden inneren Gefühle; ſie wirkt dann, je nachdem ſie ſich zu der äußeren Erfahrung annehmend oder abſtoßend verhält, wieder auf verſchiedenen Wegen zurück, zunächſt auf die verſchiedenen Bewegungsnerven und Muskeln, die den Centralorganen am nächſten, um Geſicht und Bruſt, liegen und gibt dieſen mit innerer Nöthigung von dem Einen zu Luſt oder Unluſt reizenden Eindruck aus, den ſie empfangen hat, einen gleichmäßigen Anſtoß zu gleichmäßigem Ausdruck ihrer Erregung, der auf denſelben beiden Wegen, auf welchen die Sinnesempfindung einſtrömte, ſichtbar und hörbar, für fremde Augen und Ohren gleich vernehmbar, wieder ausſtrahlt in mimiſchen und toniſchen Bewegungen des Blickes und der Stimme, zum Widerſpiegeln und Widertönen der inneren Seelenbewegung zugleich. Unmittelbar, ehe uns Geiſt und Wille, Begriff oder Beſtreben, aus vollerer Erkenntniß in hellere Beziehungen zu den erſchienenen Dingen ſetzen, gehorchen gleichmäßig Töne Mienen und Geberden, die Dolmetſcher des inneren Gefühles, ſeinem Anſtoß in derſelben Blitzſchnelle, in der die Sinne die äußere Empfindung mitgetheilt haben und werden zu den unwillkürlichen Verräthern der unwillkürlichſten Eindrücke, indem ſie

den gleichgearteten Mitgeſchöpfen das Gleiche ungleicherweiſe, in Einem Sinne durch verſchiedene äußere Sinne, mit Zeichen und Lauten für Augen und Ohren, verdoppelt mittheilen. Die Phyſiologen deuten uns an, wie durch die Erregungen von den Centralorganen aus dieſe ſichtbaren und hörbaren Naturſprachen in einer — zwar mehr nur denkbaren als erkennbaren — Reihenfolge angeſtoßen werden; zuerſt, (in Folge der engeren anatomiſchen Verbindung, welche im Gehirn zwiſchen den centralen Ausbreitungen des Sehnerven und den Urſprüngen derjenigen Nerven beſteht, welche die Muskeln des Auges und ſeiner Umgebungen verſorgen) die Sprache des Auges und der ihm nächſtliegenden Muskeln; dann unter der Affection der Athmung die Sprache des Stimmorgans, das um die innern Luftwege gelagert iſt, und zugleich die des Mienenſpiels der Geſichtsmuskeln, welche die äußeren Luftcanäle, Mund und Naſe, umgeben; zuletzt, wenn die Reizung ſtark genug war, um die reflectoriſche Erregung auf abgelegenere Muskelnerven auszubreiten, die Sprache der Geſticulationen, der Gliedbewegungen in den näheren und entfernteren Muskelbereichen. Die Phyſiologen geben uns auch an, wie durch einerlei körperlichen Mechanismus die Bruſt- und Geſichtsmuskeln in die entſprechenden Bewegungen verſetzt werden, um in ſo verſchiedenen Formen, ſichtbaren Zeichen und hörbaren Lauten, den gleichen Gefühlsausdruck zu vermitteln; und dieß am greiflichſten in der rein körperlichen Sphäre, wo pſychiſche Willkür noch nicht mitſpielt. Wenn ein heftiger Schmerz zu einer heftigen Reaction des inneren Gefühls, zu ſchreien, heulen, weinen, ſchluchzen reizt, zum Beben der Glieder, der Kiefern, der Zähne, der Lippen, der Laute zwingt, oder wenn eine rohe ſinnliche Freude das Naturkind erfaßt und Stimme und Glieder zu einerlei rhythmiſcher Bewegung in Sang und Tanz antreibt, dann wird die Berührung, die Zuſammenwirkung, die Ähnlichkeit, ja die Gleichheit in dem hör- und ſichtbaren Spiele der Töne Mienen und Geberden am deutlichſten, wie in ihren phyſiologiſchen Gründen am nachweislichſten ſein. Aber auch bei den feineren Anſtößen der inneren Luſt oder Unluſt des Gemüths

wird, je nachdem ſich das Gefühl aus einem leichten gehobenen Zuſtande hinausdrängend in elaſtiſcher Beweglichkeit Haſt und Kraft, oder aus einem ſchweren gedrückten Zuſtande eingezogen in ſchlaffer Herabſtimmung, Schwerfälligkeit und Schwäche äußert, in dem Mienenſpiele des Geſichts und dem Tonſpiele der Stimme eine natürliche Verwandtſchaft zu beobachten ſein in Kraft der gleichmäßig und meiſt gleichzeitig von dem Gehirn ausgehenden reflectoriſchen Erregung des Herzens, der Lungen und der willkürlichen Bewegungsnerven. Wenn bei plötzlichen Überraſchungen der Blutlauf ſich ſtaut, wird mit dem ausſetzenden Athem die Stimme ſtocken, wie die Bewegung der Augenlider und Wimpern. Wenn bei zornigen Aufwallungen die Lunge den Athem wechſelnd zurückzwängt und hinausſtößt, während das Auge rollt, die Stirn ſich runzelt, die Zähne knirſchen, die Glieder in krampfhafter Erregung zittern, ſich ballen, ſtampfen; wenn bei ſchwerem Kummer der Herzſchlag gehemmt wird, der Athem erſchlafft, das Auge ſich ſenkt, die Kiefern ſich trennen, die Glieder niedergebeugt ſind; wenn in lebhafter Freude der Herzſchlag ſich erleichtert, der Athem ſich beſchleunigt, die Stirne erheiternd ſich glättet, das Auge funkelt, Geberden und Mienen in wohliger Beweglichkeit ſpielen, überall werden dieſen Erſcheinungen die ähnlichen Einwirkungen des Innern auf die Stimmwerkzeuge und ihre Tonerzeugung zur Seite liegen: dieſelben Impulſe, die einen düſteren umſchatteten Blick erhöhend erhellen, werden eine umſchleierte gedämpfte Stimme erhellend erhöhen; derſelbe Gefühlswechſel, der aus Mismuth in Übermuth überſpringt, wird die erſt (unter Erſchlaffung der oberen Geſichtsmuskeln) geſenkten Mundwinkel nun durch die Verkürzung eben jener Muskeln emporziehen und die erſt zuſammengefallenen Wangen aufſchwellen in Lachen: ſo wird er auch (unter den Veränderungen, die mit der veränderten Athmungsweiſe in der Mundhöhle und in den Umgebungen des Kehlkopfes hervorgebracht werden,) mit einer der Zuſammenziehung der (erſt gelähmten) Geſichtsmuskeln entſprechenden Anſpannung der (erſt abgeſpannten) Muskeln der Glottis die gepreßte Stimme erhöhen, beleben und an-

ſchwellen. Selbſt bei Äußerungen ſchon mehr zuſammengeſetzter, mit geiſtigen Momenten verſetzter Gefühle wird ſich dieſelbe Beobachtung fortführen laſſen: bei einer Warnung hebt ſich gleichmäßig die Stimme, hebt ſich der Zeigefinger, hebt ſich Augenlid und Wimper in entſprechender Bewegung. So erweiſen ſich dieſe beiden Naturſprachen des Gefühls, zu deren Verſtändniß der natürliche Menſch keiner Unterweiſung wie in der Begriffsſprache bedarf, überall gleichartig in der Bedeutung ihrer ſichtbaren und hörbaren Zeichen. Plato hieß ein Kind: ſprich damit ich dich ſehe! Er wollte aus der Stimme, wie man gemeinhin aus dem Geſichte verſucht, ſeinen Charakter erkennen. Auch erkennen ſich alle ausgeprägten Naturelle gleich ſcharf an Geſichtszügen wie an Tönen; wie wieder in der Zahlloſigkeit der Individuen die Stimmen und Geſichter ins endloſe verſchieden und phthongognomiſch wie phyſiognomiſch gleich leicht unterſcheidbar ſind.

Mimik. Auf der Unterlage der ſichtbaren Naturſprache in Mienen und Geberden nun hat ſich in ſteigender Fortſchreitung von Natur zu Kunſt die Mimik ausgebildet, wie die Muſik — zunächſt in der Sprache — auf der Unterlage der hörbaren Naturſprache in Lauten. Wie dieſe hat ſie ihre Schranken in dem Ausdruck der Gefühle. Für alle geiſtigen und ſittlichen Zwecke, wenn ſie z. B. verſtandhafte Vorträge begleiten wollte, wären ihre Bewegungen in ähnlichem Verhältniß wenig ſagend und bedeutend, wie die Betonungen des logiſchen Accents. Die Grenzen der Mienenſprache ſind ſelbſt noch eingeengter als die der Tonſprache, weil jene flüchtiger vorüberzieht, wiewohl ſie unter Umſtänden im Nu des Augenblicks, über gegenwärtigen ſichtlichen Dingen, ſelbſt lebhafter als dieſe zu wirken vermag. Die Tonſprache kann Gefühle einer ſtillen Sehnſucht ausdrücken, die ſich auf Vergangenes oder Künftiges beziehen das nicht in die Augen fällt, und dort gerade kann ſie dem Hörer das Innerlichſte und Ergreifendſte zu vernehmen geben, wo das nicht unmittelbar gereizte Mienenſpiel dem Schauer wenig zu ſagen hätte. Wo dagegen auf einen lebendigen gegenwärtigen Anlaß ein einzelnes Gefühl ſich in aller plaſtiſchen Beſtimmtheit erkennbar macht,

da werden die Diener des Geſichtsſinnes, deſſen klares äußeres Erkennen aller klaren inneren Erkenntniß von natürlicher Förderung iſt, am wirkſamſten und ausdrucksvollſten mitſprechen. Auf dem Puncte nun, wo die Mimik ſich zu eigentlicher Kunſt erheben wollte, war ſie eben ſo innerlich und nothwendig, wie die Tonſprache, als dieſe ſich kunſthafter geſtaltete, gedrungen, ſich in die Dichtung einzuniſten; nicht ſowohl in die geſprochene Dichtung (wo ſie bei bloßer Recitation übel angebracht iſt,) als in die geſpielte, aufgeführte, dramatiſche Dichtung, an deren Hand ſie ſich zur Schauſpielkunſt ausbildete. In dem muſikaliſchen Drama ging ſie dann eine natürlichſte Verbindung mit der Tonſprache der Muſik ein. Auch die Mimik aber, ohne die Stütze der Worte zwar noch mangelhafter und dürftiger in ihrem Vermögen als die Muſik, im Allgemeinſten deutlich, im Einzelnen räthſelhaft, fühlte ſich wie dieſe verſucht, ſich auf eine eingebildete Selbſtändigkeit zu erpichen und in der Pantomime ihre vereinzelte Kraft zu erproben; wo es zwar ſehr charakteriſtiſch iſt, daß ſie ſich in ihrer Hülfsbedürftigkeit gewöhnlich die Inſtrumentalmuſik, die eine Schlingpflanze die andere, zu geſellen pflegt. Die Pantomimik, die ſich nach ihrem Rückzug in eine ſchemenhafte Iſolirung mit dieſem pomphaften Namen der Allmienenſprache benennt, wird dann eben ſo hohl und leer wie die abſolute inſtrumentale Pantomuſik. Hat die Mimik in dieſen ihren Beziehungen zu den redenden Künſten immerhin eine nebengeordnete Bedeutung, ſo hat ſie dafür eine Entſchädigung, indem ſie zugleich den plaſtiſchen Kunſtzweigen, und vorzugsweiſe der Malerei, ihr geiſtigſtes Material geliefert hat. Wenn der Maler ſich nicht das Todte der Natur, das zur Nachahmung ſtill hält, zur beſcheidenen Aufgabe nimmt, wenn er das Lebendige das er nachahmt nicht in todter Regungsloſigkeit nachahmen will, ſo iſt das unendlich bewegte, unmöglich zu bannende Mienen- und Geberdenſpiel (das zum Modellſtehen nicht geſchaffen iſt, bei deſſen Erfaſſung alle Kenntniß der Technik nicht fördert,) der ſchwerſt zu treffende aber der geiſtigſte, den Genius am ſtärkſten herausfordernde Vorwurf ſeiner Kunſt: die dann

in ihren unbewegten Geſtalten, auf die ſeeliſchen Motive ihrer Haltung zurückweiſend, den Kern des Weſens, den Inbegriff einer ganzen inneren Natur weiß offen zu legen. Auch der Maler kann dann in der Mimik ſeiner Figuren nur die Sprache der Gefühle reden, wie der Muſiker in ſeinen Tönen; und er bleibt dabei leicht noch undeutlicher als der Tondichter, weil er ſich das Wort nicht geſellen kann wie dieſer, der mit der Hülfe des Wortes die Gemüthserregungen in ihrem bewegten Laufe zu begleiten vermag; zur Verdeutlichung ſeiner unbewegten Darſtellung der beweglichen Gefühlsſprache hat der Maler umgekehrt nur den einen Moment, in dem die Gemüthsbewegung, die er darſtellen will, in Handlung übergeht, wo er die Mienen den Geberden und Körperbewegungen geſellend alle ſichtbaren Mittel der Darſtellung beiſammen hat. Auch dann wirkt die geſtaltende Kunſt auf das Gemüth weit weniger lebhaft als die Muſik; ſchon aus dem Grunde weil in der Natur ſelbſt alle ſichtbaren, oft leicht zu überſehenden, Bewegungen weit kürzer reichen und die menſchlichen Sinne weniger wirkſam treffen als die hörbaren, die nie zu überhören ſind. Unmittelbare Berührung reicht nur auf Armes Länge; nicht viel weiter die mittelbare der Mienen und Geberden; die Stimme dringt in weit größere Ferne und durch ihre Dauer und Veränderung in weit größere Tiefe; wie denn jeder Gehörreiz an ſich ungleich ſtärker als ein Geſichtsreiz auf den geſammten Organismus wirkt, ein betäubender Donnerſchlag den Körper ganz anders als ein blendender Blitzſtrahl erſchüttert. Um dieſer minder lebhaften Wirkungsweiſe willen pflegten die Alten die plaſtiſchen Künſte als Bildungsmittel den bewegten redenden Künſten weit nachzuſtellen; wir möchten glauben, in einem nicht gerechtfertigten Maaße. Die bewundernswürdigſten Leiſtungen aller Kunſt, die Bildwerke der Alten, ſind wie aus der Ariſtoteliſchen Anſchauung geſchaffen, nach der die Seele, eine Entelechie, das Formbeſtimmende in dem Körper, das Weſen zu dem Stoffe, das Gepräge zu dem Wachſe iſt: die Betrachtung dieſer leidenſchaftloſen ruhigen Geſtalten, in welchen nicht der ſymmetriſche Reiz blos in Zuſammenordnung der

Körpertheile, ſondern die Schönheit der innen geſtaltenden Kraft die große, unaufregende aber unerſchöpfliche Wirkung übt, mußte auf die Erhöhung und Veredlung der Geſinnug einen vielleicht unmerklicheren, in der That aber eben ſo großen Einfluß üben wie die ethiſche Tonkunſt der Griechen.

Die Tonkunſt die Sprache der Gefühle.

Die altüberlieferte Meinung von Natur und Weſen der Muſik.

Es iſt ein alter Satz von Cicero, daß jede Bewegung der Seele von Natur ihren eigenen Blick und Ton und Körperbewegung habe; Blick und Ton hat man wie oft den Spiegel und das Echo der inneren Gefühle genannt, und in dem Tone vorzugsweiſe hat man das eigens zugerichtete Material für den Gefühlsausdruck, in der Stimme das eigentlichſte Werkzeug der Empfindung gefunden. Schon frühe mußte man dieſe eigenthümliche Fähigkeit der Töne beobachten, die Bewegungszuſtände der Seele in innigſter Weiſe, ſprechend deutlich, tief vernehmlich auszuſagen. In den grelleren Gegenſätzen der Gefühle und ihrer verſchiedenen ſchwunghaften oder gedrückten Äußerungen der Luſt oder Unluſt, der Fröhlichkeit oder Traurigkeit mußten den ſcharfſinnlichen Naturmenſchen die mit den ſteigenden Affecten wachſenden Tonhebungen, die mit der Niedergeſchlagenheit fallenden Tonſenkungen, die mit dem unruhigen Wogen der Leidenſchaft wechſelnden Tonſprünge in die Ohren fallen; es mußte ihnen in dieſem Ebben und Fluten, dieſem Licht- und Schattenwerfen der Lebensgeiſter und der Lebenszeichen die Verwandſchaft einleuchten zwiſchen Gemüthsbewegung und Ton, und mehr als dieß, das Verhältniß beider zu einander wie Weſen zur Erſcheinung, wie Urſache zur Wirkung. Die Tonkunſt ergriff dann dieſe Natureigenſchaft der Töne, um die Gefühlsſeite des menſchlichen Innern für ſich zu einem Gegenſtande eigener Nachbildung zu machen und dieſe mächtigen und tiefen Erregungsmomente des Seelenlebens aus der realiſtiſchen Erſcheinung in eine idealiſtiſche zu überſetzen. Zu allen

Zeiten hat man daher die Muſik die Sprache des Herzens, eine Offenbarung des Gemüthlebens genannt, deren Aufgabe die Darſtellung, und, wenn ihre Wahrheit und wenn die Empfänglichkeit der Hörer groß genug iſt, die Erregung von Seelenbewegungen ſei. Was Göthe von dem Dichter ſagte: ihn mache ein volles, ganz von Einer Empfindung volles Herz; und was er an die Dichter ſagte: wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen u. ſ. w., das iſt wahrer und treffender noch von dem Tondichter als von dem Wortdichter geſagt. Muſik ſei Ausdruck der Seelenempfindung, iſt ein chineſiſcher Spruch über 2000 Jahre älter als unſere Zeitrechnung. Von den Griechen, die dieſe Kunſt wegen ihrer gefühlsreinigenden Wirkung als eines der wichtigſten Erziehungsmittel prieſen, wiſſen wir, wie ganz ſie dieſelbe auf ihre ſeeliſche Seite hin anſahen, ſelbſt in ihren einzelſten Beſtandtheilen. Wenn im Mittelalter die gelehrten Schulmuſiker dieſe Eigenſchaft und Wirkſamkeit der Tonkunſt theilweiſe verleugneten, die Naturſänger des Volkes haben ſie niemals verleugnet. Die Theoretiker, die zu der muſikaliſchen Renaiſſance zu Ende des 16. Jahrhs. eine Beziehung hatten, ſprachen den Alten nach, was dieſe ihnen vorgeſprochen hatten. Bei den praktiſchen Denkern des 17. und 18. Jahrhs., den Antipoden der Arithmetiker, gibt es keine andere Anſicht von dem Weſen der Tonkunſt, als daß ſie die Sprache der Gefühle ſei; ſie ſahen ſie als eine angewandte Gefühlslehre an, wie Bacon die Poeſie als eine angewandte Sittenlehre und Weltweisheit. Wenn jener vereinzelte Gegner Rouſſeau's, der Realiſt Chabanon, weil er die Naturlaute der Empfindung, Lachen und Weinen, unäſthetiſch und nicht nachahmenswerth fand, lange vor den Theoretikern unſerer Tage die Muſik im Prinzip unabhängig erklärte von Allem was nachahmbar ſei, ſo nannte doch ſelbſt Er in Einem Athem das Prinzip der Tonkunſt die Empfindung; ſelbſt Er mußte zugeben, daß die Muſik den verſchiedenen menſchlichen Gemüthsbewegungen kraft einer innigen und unerklärbaren Analogie entſpräche. Alle ausübenden Tonkünſtler von Händel bis auf Beethoven und Mendelsſohn wußten nicht anders, als daß Weſen und Zweck der

Tonkunſt der Ausdruck von Empfindungen ſei. Alle Vocalcomponiſten, ſelbſt die dürftigſten Liederſänger, laſſen ſich, ob ſie es wollen und wiſſen oder nicht, von dem Empfindungstone der Worte mehr oder minder, geſchickter oder ungeſchickter, den Griffel führen. Alle neueren Äſthetiker auch dieſes 19. Jahrhunderts waren faſt ausnahmslos einer ſo alt überlieferten Wahrheit nie verſucht ſich zu widerſetzen. Selbſt von den einzelnen elementaren Beſtandtheilen und Mitteln der Tonkunſt redend ſprach man, wie die Alten thaten, immer unwillkürlich aus dieſen ganz geiſtigen Beziehungen. Wenn man die Diatonik in ihren volleren Tongängen dem heiteren fröhlichen Muſikſtücke, die Chromatik in den kleineren ſchwächeren Schritten ihrer Halbtöne und Dieſen den Trauergeſängen angemeſſener fand; wenn man in den Tongeſchlechtern den Unterſchied von Dur und Moll als den des Beſtimmten Hellen und Klaren gegen das Verhüllte, Dunkle, Gedämpfte bezeichnete; wenn man im Gebrauche der Tonarten, trotz allem Hader über die Möglichkeit oder Wirklichkeit einer inneren charakteriſtiſchen Verſchiedenheit derſelben, doch eine Übereinſtimmung in der Verwendung der einen oder der anderen zu dieſer oder jener Ausdrucksweiſe nachwies, immer ging man von der Vorausſetzung einer Conformität dieſer Formen mit einem inneren Gefühlsſtande aus oder kam auf ſie zurück. So hätte denn die 3000jährige, ſtets gleiche, ſtets unangefochtene Meinung von Natur und Weſen der Muſik gegen alle Einwendungen gedeckt ſcheinen ſollen. Es blieb der Überklugheit dieſer Tage vorbehalten, dieſe jungfräuliche Burg mit Bolzenſchüſſen anzugreifen, durch die ſie denn auch in der Meinung nicht Weniger ohne Mühe niedergeſchoſſen wurde. Ein Philoſoph (Herbart) war wohl der erſte, der die neue Weisheit lehrte, die Muſik laſſe ſich etwa zum Ausdruck von Gefühlen gebrauchen, dieß aber ſei nicht ihr wahres Weſen, das er vielmehr auf den Regeln des einfachen und doppelten Contrapunctes beruhen ſah! Ein Techniker (Dehn) variirte das nachſprechend in eine anders formulirte Behauptung, der man erſt einen Sinn geben müßte: die Muſik habe nicht Gefühle auszudrücken ſondern anzuregen! Die Theorie der

neueſten Formaliſten ſahen wir war conſequenter und reſoluter: ſie ſetzte feſt, daß die Muſik Gefühle weder auszudrücken noch anzuregen habe, daß ſie zu beidem nicht gebraucht werden könne noch ſolle. Man muß ſich auch darüber nicht wundern. Die Muſik hat von ihrer formal techniſchen Seite ſo große wiſſenſchaftliche Bedeutung, daß ſich Tonſetzer und Forſcher in die Richtung auf deren ausſchließliche Pflege und Erforſchung füglich verlaufen mochten. Zudem, wer möchte, wenn ihm auch die natürliche Beziehung der Tonkunſt zu der Gefühlswelt noch ſo ſelbſtverſtändlich iſt, wer möchte behaupten, daß *Jeder* in der Muſik den Empfindungsgehalt erfaſſen, daß ſie immer und überall die Gefühle jedes Einzelnen anregen müſſe? Selbſt wenn es unbeſtreitbar iſt, daß alle Muſik, ob ſie wolle oder nicht, Empfindung *ausſprechen müſſe*, wer ſagt denn, daß jeder Hörer Gefühle hätte, die ſie *anſprechen könne*? Die fade Salonwelt, die zum Concerte kommt um zu *ſehen* und geſehen zu werden, die ſollte verſtehen, und auch nur gewillt ſein zu *hören*? Die vielen Tagelöhner im Gelehrten- und Beamtenthum, die ſich über mechaniſcher Kopfarbeit die Herzen verengt oder verrenkt haben, und die Rechenmaſchinen des praktiſchen Lebens, die Tag und Nacht mit den Zahlverhältniſſen des materiellen Intereſſes beſchäftigt ſind, die ſollten hinter die Zahlverhältniſſe der Töne kommen und noch hinter dieſen auf Gefühlsverhältniſſe rechnen? Auf Empfindungslaute in der Muſik ſollten jene blos Unterhaltungsluſtigen lauſchen, deren Gehör in weiteſter Entfernung von ihrem Gefühle liegt, wenn es überhaupt einen Verbindungsweg zwiſchen beiden gibt? Nicht zu reden von den gemüthloſen Apathiſchen, die nicht fähig ſind, bloße organiſche Veränderungen ſelbſt nur in Folge von Alterationen des eigenen Gefühls, geſchweige in Folge der natürlichen Gefühlsäußerungen Anderer, geſchweige in Folge von künſtleriſch nachgebildeten Gefühlsäußerungen zu erleiden! Wo in den Hörern wahrhafter muſikaliſcher Kunſtwerke ein bewußt empfindendes, warm und ſympathiſch empfindendes Weſen gebricht, da bricht ſich die geiſtige Macht der Tonkunſt ſchon an den äußerlichſten Enden am Schallrohr des Gehörſinns.

Die Forderungen an eine geiſtig begründete muſikaliſche Kunſtlehre.

Wenn man der Muſik die Darſtellung von Gefühlen zur Aufgabe ſtellt, ſo müßte man an den Äſthetiker die Forderung richten, dieſe ganz geiſtig gefaßte Aufgabe zu analyſiren und die Mittel und Wege zu ihrer Löſung auseinanderzuſetzen: die Gemüthsbewegungen einzeln zu zergliedern, ihre natürlichen Äußerungen nach untrüglichen Kennzeichen feſtzuſetzen und die Weiſen ihrer künſtleriſchen Nachahmung zu beſtimmen. Wenn wir vorausſchicken, daß dieſer Zumuthung zu entſprechen wenn nicht unmöglich ſo doch außerordentlich ſchwierig iſt, ſo wollen wir damit weder die Forderung überhaupt als unſtatthaft bezeichnen, noch auch im beſondern ihre Richtung an den Muſikäſthetiker als unſtatthafter denn in anderen Künſten ablehnen. Alle äſthetiſche Wiſſenſchaft aber, ſobald ſie von den techniſchen Regeln einer Kunſt zu ihren geiſtigen Geſetzen übergehen will, iſt in dem Fall, nach kurzen Ausgaben die Baarzahlungen ihrer Weisheit einzuſtellen und auf die Inſtincte des ſchöpferiſchen Genius zu ziehen. Und bei dieſer Stelle wird der Äſthetiker um ſo raſcher angelangt ſein, je mehr wiſſenſchaftlichen Werth und Bedeutung die Technik einer Kunſt an ſich ſelber hat. In der Poetik nimmt ſich der geiſtige Theil der Aufgabe gewöhnlich am ſtattlichſten aus, denn die ganze Technik der Poeſie beruht auf einer geringfügigen Disciplin, der Metrik, die gerade in den größten Gattungen der Dichtung von der geringſten Schwierigkeit iſt. Und doch: zieht man aus den geiſtreichſten Poetiken ab, was zur Charakteriſirung der poetiſchen Gattungen, abſtrahirend von dem Geleiſteten, geſagt iſt, ſo wird man das, was praktiſch über das zu Leiſtende gelehrt wird, auf eine verſchwindende Summe herabſinken ſehen: der Kunſturtheiler appellirt auch da an das Genie des Künſtlers und weist ihn auf Welt und Natur hin, wie Grotius den Schüler der Politik auf die täglichen Vorfälle der Geſchichte als auf den beſten Lehrmeiſter verwies. Viel auffallender noch iſt die geringe Leiſtung der Äſthetik in anderen Künſten. Wenn Baumeiſter, Bildhauer, Maler über ihren Studien in Mathematik und Mechanik, in Anatomie und Archäologie, in Perſpective und Farbenkunde erſchöpft ſich endlich umſehen nach einiger

Anweiſung über die Art und Weiſe, wie ſie den höchſten Anforderungen an ihre Kunſt am geiſtreichſten Genüge thun ſollen, ſo werden ſie Alle Mühe haben, nur wenige, ſelbſt nur bloße Verſuche geiſtvoller und klarer Belehrung aufzufinden. Ebenſo geht es dem Tonkünſtler, der die Kunſt des Satzes aus dem Grunde inne hat und nun in ſeiner Muſiklehre nach den Stellen blättert, die ihn über die Welt des Gemüthes aufklärten, die ihm die Natur der Stimmungen, der Gefühle, der Leidenſchaften, deren Darſtellung man ihm zur Aufgabe ſtellt, nicht in vagen Allgemeinheiten, ſondern in ausführlicher Beſonderheit auseinander legten und ihm in ſeinem Materiale, in Rhythmen Tönen Intervallen Melodien und Harmonien die Farben bezeichneten, welche er zu miſchen habe, um den Ton dieſes und jenes Affectes richtig zu treffen. Wie der Maler an ſeinen Äſthetiker, wenn er das Geiſtige in ſeiner Kunſt ſo ſtark betonte, eine angewandte Phyſiognomik verlangen würde, ſo der Tonkünſtler an den ſeinigen eine angewandte Phthongognomik. Man weiß, daß im vorigen Jahrhundert eine Zeit war, da man in allen Disciplinen der Wiſſenſchaft, der Kunſt und des Lebens von einer außerordentlichen Neugier nach dem Zuſammenhange der phyſiologiſchen und pſychiſchen Erſcheinungen erfaßt war, da man denn auch an die Begründung einer Phyſiognomik Hand anlegte, ausdrücklich in der Ausſicht auf ihre praktiſche Anwendung und Verwendung in allen Richtungen des Lebens, der Kunſt und der Wiſſenſchaft zugleich; man weiß auch, daß dieß unbefriedigende Bruchſtücke und Verſuche blieben; und man kann wiſſen, daß auch fernerhin alle ähnlichen Verſuche ungenügende Bruchſtücke bleiben werden nnd müſſen. Lionardo da Vinci bezeichnete den Malern (in ſeiner Abhandlung über Malerei) als die ſchwierigſte ihrer Aufgaben die Darſtellung der raſcheſten Körperbewegungen der Laufenden, Streitenden, Werfenden u. ſ. f., und als das Feinſte unter dieſem Schwierigſten die flüchtigſten, die geiſtigen Bewegungen des Geſichts, die Ausdrücke lebhafter Seelenbewegungen; er verſprach ihnen vieles darüber zu ſagen, aber er ſagte nichts darüber, als daß er die Kunſtſchüler auf die Beobachtung der Mienen

und Geberden der Stummen, auf das Studium der unwillkürlichen Acte bewegter Naturmenſchen verwies, die ſich unbemerkt glauben. Nicht anders aber als mit der Phyſiognomik und ihrer Anwendung auf die plaſtiſchen Künſte würde es ſich mit einer Phthongognomik und ihrer Anwendung auf die Muſik verhalten. Und dieß aus folgenden Gründen. Solche Lehren für dieſe Künſte fruchtbar darzuſtellen, dazu gehörten einmal die vollendetſten praktiſchen Künſtler, die fähig und bereit wären, die verſchiedenſten Tonſpiele und Mienenſpiele der Natur in jedem Augenblicke abzulauſchen und ſo raſch wie charakteriſtiſch in Noten oder Zeichnungen zu fixiren, weil nur durch Darlegung zahlloſer Beiſpiele zu einer ſolchen Lehre überhaupt der Grund zu legen wäre. Die Künſtler aber, die dieß Talent beſäßen, würden es nie an ſo zerſtreute und zugleich ſo pedantiſche Studien vergeuden wollen; ſie würden die Schüler lieber an ihr Beiſpiel als an irgend eine Lehre verweiſen. Zu ſolch einer Lehre gehörten nicht allein ſolche praktiſche Künſtlernaturen, ſondern auch Männer, die mit der vollkommenſten wiſſenſchaftlichen Kenntniß der Technik ihrer Künſte zugleich die allgemeinſte Bildung und die ausgebreitetſte weltmänniſche Menſchenkunde verbänden. Dieſe letztern Eigenſchaften pflegt das künſtleriſche wie das geſellige Genie auf ganz inſtinctivem Wege zu erwerben; für den Kunſtlehrer, den wir ſuchen, würde noch erfordert werden, daß er zu allen den angeführten Beſitzen auch noch die Gabe hinzufüge, ſich von Allem die bewußteſte Rechenſchaft zu geben, und wieder die Errungenſchaften ſeines ſeltenen Geiſtes in das Bewußtſein Anderer klar und deutlich übertragen zu können. Mit keinen geringeren Begabungen als dieſen ſcheint der Preis einer ſolchen Kunſtlehre zu erjagen. Wäre nun aber dieſe kaum denkbare Vereinigung all dieſer Eigenſchaften in Einer Perſönlichkeit gegeben, ſo begännen dann erſt die gegenſtändlichen Schwierigkeiten der Aufgabe, die geradezu an das Unmögliche grenzen. Es ſind dieß dieſelben Schwierigkeiten, die ſchon der Pater Merſenne[1] bei dem Verſuche der Notirung der geſprochenen Rede empfand, der in den klarſten Worten ſagte: man könne darüber keine Regeln auf-

[1] Vgl. oben S. 24.

ſtellen, wenn man nicht die Unermeßlichkeit der Einbildungskraft und der Launen der Menſchen in einige Maximen einſchließen wolle, die aus dem Unendlichen eine endliche Sache machen würden. Man mag die allgemeine Natur der Gefühle und Leidenſchaften von Grund aus kennen, man mag ihre Arten und Grade in die ſchärfſten ſchematiſchen Gruppen geordnet haben, man mag die Rhythmen, die Grundtöne, die Accente und alles was die Elemente ihrer Naturſprache ausmacht, auswendig wiſſen: es gibt nicht Eine Gemüthsbewegung, wie beſtimmt und ſtark ſie geartet ſei, die ſich ſelbſt in Einem und demſelben Menſchen einmal wie das andremal äußerte, für die es alſo einen allgemeingültigen künſtleriſchen Ausdruck gäbe. In der reichen Mannichfaltigkeit des Lebens wechſelt unter den Einwirkungen der vielgeſtaltigſten Verhältniſſe, unter der Zumiſchung der verſchiedenartigſten begleitenden Leidenſchaften Vorſtellungen und Einbildungen ihre Weiſe, ihre Stärke, ihre Färbung in jedem Momente einer jeden Lage eines jeden Menſchen, ſo daß der Tonkünſtler, der irgend eine Gemüthsbewegung darſtellen ſoll, immer zugleich die Zeit zu beachten hat in der, und den Ort an dem, und den Gegenſtand um den, und die Perſon in welcher der Affect in Bewegung kommt. Da Vinci deutete gelegentlich an, daß hier der Grund lag, warum er die Bewegungen der Leidenſchaft an der Natur zu ſtudiren rathen mußte: ihm war es ſchon eines der wunderbarſten Werke der Natur, daß nie, auch nicht in den ruhenden Dingen, irgend ein Beſonderes mit Genauigkeit dem anderen gleicht, geſchweige die Bewegungen der Menſchen, die ſchon durch Alter Stand und Geſchlecht ſo durchaus verſchieden ſind. Blickt man von den ſo beweglichen Gegenſtänden der muſikaliſchen Nachahmung zu den Mitteln und Wegen der Nachahmung herüber, ſo zerbröckelt hier das Material, wo man anfaßt, in einer ähnlichen Weiſe, ohne feſte Anhaltpuncte zu gewähren. Man hat die Tonarten nach ihrem ſeeliſchen Ausdruck zu charakteriſiren verſucht, und nichts Burleskeres kann man zuſammenſtellen, als die grell widerſprechenden Ergebniſſe, zu denen man da und dort gelangte. So hat man auch über die pſychiſche

Bedeutung der Intervalle philoſophirt; allein von jedem einzelnen der auffallenderen Übergänge würde ſich nachweiſen laſſen, daß man ihn bald zu ſinnlich maleriſchen, bald zu blos emphatiſchen, bald zu geiſtig charakteriſtiſchen Zwecken, und zwar zu den allerverſchiedenſten, verwenden, ja daß der Sänger dabei durch gut oder ſchlecht angebrachtes Überſchleifen die Abſicht des Setzers einmal trefflich verdeutlichen, das andremal gänzlich zerſtören könne. Hier iſt Alles Zwei- und Vieldeutigkeit, und erhält ſeine Beſtimmtheit erſt durch die inneren und äußeren Beziehungen und Verbände zu dem Umgebenden, genau wie in dem gegenſtändlichen Theile der künſtleriſchen Aufgabe, in den Regionen der Gefühle. In ſo verwickelten Aufgaben nun wird ſich der Künſtler, den man ſie im einzelnen erſt lehren ſollte, niemals zurechtfinden; der die Schule der muſikaliſchen Technik durchgemacht hat und die Anlage zu einer inſtinctiven Erkenntniß des Welt- und Menſchentreibens in ſich trägt, wird ſie faſt ohne jede Anweiſung löſen. Die Künſtler, die ſo thun, werden durch ihre muſtergültigen Schöpfungen den feſteſten Grund für die muſikaliſche Äſthetik gelegt haben, auf welchem Jeder ſtehen muß, der ihnen nach-denken und nachlehren mag. Denn wohl kann man den klaſſiſchen Werken dieſer Art nachdenkend dahin gelangen, nicht in jedem einzelnen Falle, an jeder einzelnen Stelle angeben zu können, in welcher Weiſe, in welcher Richtung, bis auf welche Weite die Mittel und Kräfte der Tonkunſt wirken können und ſollen, wohl aber die allgemeinen Grenzen ihrer Wirkungs- und Leiſtungsfähigkeit zu umſchreiben und den denkenden Künſtler in dieſen geiſtigen Gebieten zu *orientiren*, damit er, angewieſen ſich im Einzelnen ſeine Wege ſelbſt zu finden, ſie nicht ausſchweifend über die ferniſte Grenze hinaus ſuche und nicht eingeengt in die nächſten Schranken zurückzäune. In dieſem Geſchäfte der Orientirung verſuchen ſich die nachfolgenden Erörterungen. Es iſt dieß Geſchäft in einzelnen Andeutungen, namentlich von Phyſiologen, nicht ſelten verſucht worden, in einer gewiſſen Ausführlichkeit auch von zwei Denkern der praktiſchen Philoſophenſchulen des vorigen Jahrhunderts, die ſich in Deutſchland um Mendelsſohn, in Frankreich um Rouſſeau gruppiren.

In Deutſchland hat ein Mann aus dem Berliner Kreiſe der Anhänger Mendelsſohns, ein Laie, der für ſeine muſikaliſche Lehre keine anderen Meiſter als etwa Mattheſon und Marpurg hatte, der aber in italieniſcher und franzöſiſcher Muſik wohlbewandert, ein Bewunderer Graun's und der Bache war, (Von der muſikaliſchen Poeſie. [Von Chriſt. Gottfr. Krauſe] Berlin 1753.) ohne Syſtem und Methode, zu einer ſolchen Orientirung des Tonkünſtlers vortreffliche Bemerkungen gemacht von einer für jene Zeit oft überraſchenden Feinheit. In Frankreich unternahm Grétry (mémoires ou essais sur la musique. ed. 2. 1829.), angewidert von dem ewigen Wiederkäuen der techniſchen Gelehrſamkeit in den Werken der Zarlino, Tartini und Rameau, die nicht Einen bewegenden Geſangszug anzugeben fähig waren, „einen Verſuch über den Geiſt der Muſik" in einem ſyſtematiſchen Zuſammenhang zu entwerfen; ſeine weſentlichſte Leiſtung aber war, die Schwierigkeiten der Aufgabe unwiſſentlich recht grell ins Licht zu ſetzen. Um „eine neue Kunſt empfindender Muſik" zu ſchaffen und deren Prinzipien zu entwickeln, dünkte ihm ein ganzer Band nicht genug. Er wollte nur eine Skizze geben, und er brauchte zu der bloßen Skizze mehr als Einen Band; er gab eine Analyſe der Leidenſchaften und Charaktere, und verweilte mehr bei den Letzteren, einem Gegenſtande der zum größten Theile ganz unmuſikaliſcher Natur iſt; er verbreitete ſich über alle möglichen ſittlichen und geiſtigen Gefühle, die der Tonkünſtler kaum zu berühren vermag; dagegen das Gebiet der für ihn wirklich ausdrückbaren reinen Gefühle vermochte er nicht einmal ſcharf zu entdecken, geſchweige in ſeinen Grenzen richtig zu umſchreiben. Die bloße Orientirung, zu der wir uns beſcheiden, gelang ihm nicht, der ſich anmaßend einer größeren Aufgabe gewachſen glaubte.

Was iſt Gefühl?

In keinem Bereiche der inneren Menſchenkunde ſcheint, ganz abgeſehen von aller Beziehung auf die Tonkunſt, für die Wiſſenſchaft der Pſychologie ſelbſt eine Orientirung ſo angezeigt, wie grade in den Regionen des Gefühlsweſens. Der Sprachgebrauch ſcheint die abliegendſten und widerſprechendſten, phyſiſchen und pſychiſchen Zuſtände in

den Einen Namen und Begriff des Gefühls zuſammenzufaſſen, von den niedrigſten Körperempfindungen und Sinnengelüſten an bis zu der Verbindung der ſchönſten Neigungen mit den erhabenſten Ideen hinauf. Wir nennen Gemeingefühl das animaliſche Lebensgefühl, in welchem uns der Inſtinct der Selbſterhaltungs- und Bewegungstriebe, die auf die natürliche Erſetzung und Äußerung, die Einnahme und Ausgabe der Lebenskraft gerichtet ſind, das Innewerden des eigenen Daſeins, die Empfindung der Zuſtände und Veränderungen unſeres körperlichen Organismus vermittelt. Wir nennen Alles, was dieſer leiblichen Exiſtenz in leiblicher Sphäre Störung oder Förderung bringt, Genuß bietet oder Beſchädigung droht, den Sinnenſchmerz in Aug' und Ohr, wenn ſie durch einen übermächtigen, zwiſchen dem aufnehmenden Sinn und dem aufzunehmenden Gegenſtand außer Verhältniß ſtehenden Eindruck geblendet oder betäubt werden, wir nennen Hunger und Durſt, und Froſt und Hitze, wir nennen die Reize der Wolluſt Gefühle, wir reden von einem Krankheits- und Geſundheitsgefühle. Wir nennen Gefühle eine ganze Kette von feineren ſinnlichen Eindrücken, die ſich ſchon abheben von den blos animaliſchen Zuſtänden: die Reflexe des leiblichen Behagens und Unbehagens in den harmoniſchen oder miſstönigen Stimmungen der Seele. Wir benennen Gefühle mit dem Namen von Freud und Leid, Bezeichnungen die wir ebenſo von Ereigniſſen gebrauchen die in uns Freud und Leid erzeugen, die alſo von Urſachen auf Wirkungen oder umgekehrt übertragen ſind. Wir nennen Gefühle eine ganze Welt von Gemüthszuſtänden, die von dieſer Grenzmark des ſinnlichen und geiſtigen Lebens aus ſich weithin verbreitet in die reiner pſychiſche Sphäre: die idiopathiſchen, auf unſer eignes Selbſt bezogenen ſeeliſchen Reactionen auf äußere oder innere Senſationen, je nach unſerem perſönlichen Verhalten zu den empfangenen Eindrücken; zunächſt die trüben oder hellen Zuſtände des Gemüths, Stimmungen oder Färbungen, Vor- oder Nachempfindungen des Froh- oder Trübſinns, in Folge von bläſſeren Erinnerungen, zweifelhaften Ausſichten oder unklaren Vorſtellungen, ohne beſtimmte Ver-

anlaſſung einer greiflichen gegenwärtigen Thatſache; dann die ſchärfer unterſchiedenen, unendlich mannichfaltigen Lichter nnd Schatten, die durch deutliche, gegenwärtige, aus beſtimmten Urſachen ſtammende, lebendige Eindrücke in unſere Seele geworfen werden von dem innerlichſten Entzücken und Entſetzen bis zur oberflächlichſten Fröhlichkeit oder Verſtimmung herab. Wir nennen Gefühle die ſelbſtloſen ſympathiſchen Regungen der Luſt die wir bei fremden Freuden, der Unluſt die wir bei fremden Leiden, und wieder entgegengeſetzte ſelbſtſüchtige und antipathiſche Regungen, die Schadenfreude die wir bei fremdem Unglück, den Neid den wir bei fremdem Glücke empfinden. Wir nennen Gefühl einen gewiſſen geiſtigen Taſtſinn, die angeborene Leichtigkeit der Anſchauung, mit der wir uns vor ſittlichen und geiſtigen Problemen, ohne zu reiferer Einſicht oder vernünftiger Wahl gelangt zu ſein, in einer Art von moraliſchem oder intellectuellem Inſtinct entſcheiden, einen Sinn, vor deſſen dunklen irreleitenden Antrieben man uns nicht ſelten warnt, deſſen klarſichtigen richtig ſteuernden Anleitungen man uns ebenſo oft ſelbſt mehr als dem ſondernden Verſtande zu vertrauen heißt. Wir nennen Gefühle die ideellen Vorneigungen, mit welchen wir uns, bei ausgebildetem Geiſte, wenn wir uns als Glieder der großen menſchlichen Geſammtheit erkennen, das Wohl und Weh der Geſellſchaft unterſcheidend, den erhaltenden und fördernden, den verbeſſernden, verſchönernden, vergeiſtigenden Kräften und Wirkſamkeiten zuwenden: wir ſchreiben uns Rechtsgefühl, Sittengefühl, Freiheitsgefühl zu, wenn unſer Inneres lebhaft reagirt bei der Übereinſtimmung oder bei dem Widerſpruche menſchlicher Handlungen mit der Rechtsordnung oder dem ewigen Sittengeſetze, bei der Erweiterung oder Verengerung des natürlichen Spielraumes, den die menſchlichen Kräfte zu ihrer Übung verlangen; wir ſchreiben uns Schönheitsgefühl zu, wenn wir eine Empfindlichkeit beſitzen für alles äußere Ebenmaas und Wohlbildung in todten und lebendigen Formen, für alles innere Ebenmaas und zweckmäßige Gliederung in Kunſtwerken und geiſtigen Erzeugniſſen; wir nennen Wahrheitsgefühl das reizbare Wohlgefallen

und Misfallen an der Reinhaltung oder Trübung, dem Ächtgepräge oder der Fälſchung der Wahrheit; Ehrgefühl die Empfindlichkeit, mit der wir uns gegen Verletzungen unſeres Selbſtgefühls auflehnen; wofür wir eben ſo oft Rechtsſinn, Schönheitsſinn, Wahrheitsſinn ſagen, weil dieß Alles mehr Geſinnungen als Gefühle ſind, die mehr vom Urtheil als von dunkler Empfindung beſtimmt werden. Wir nennen Selbſtgefühl jene höchſte Empfindung von unſerer menſchlichen Würde, die uns hindert Gemeines in Gedanken und Strebungen an uns herantreten zu laſſen. Wie wir ſo, in ſcheinbarem Widerſpruche mit dem üblichſten Gebrauche des Wortes, der in jedem Gefühle etwas Inſtinctives und Sinnliches vorausſetzt, äſthetiſche moraliſche und intellectuelle Gefühle bezeichnen, die überall auf einen geiſtigen Grund verpflanzt ſind, ſo nennen wir auch wieder Gefühle die heftigeren Gemüthsbewegungen, die mit den Anfängen des bewußten Willens, mit dem Bewegungs- und Begehrungstriebe zuſammenhängen, wenn ſie in einer Überſtärke der Zu- oder Abneigungen, des Wunſches oder Abſcheues zu Beſtrebungen und Handlungen drängen. Wenn wir alle jene mit geiſtigen Momenten verquickten Gefühle oder Geſinnungen, die wir anführten, mit dem beſtimmten Nebenbegriffe des Beſtrebens denken, ſo daß ſie nicht durch eine bloße Reaction der Empfindung ſondern durch eine Action der Begehrungstriebe beſtimmt ſind, ſo ſprechen wir ebenſo oft von Freiheits- Ehr- Tugend- und Wahrheitsliebe. Denn wir nennen Gefühl, ja wohl ſelbſt vorzugsweiſe das Gefühl aller Gefühle auch die Liebe, die zwar ein höchſt gemiſchtes Aggregat iſt, in dem ſich ſinnliche, ſeeliſche, ſittliche, geiſtige Vorſtellungen und active Beſtrebungen, wie wir ſie den bisher bezeichneten Gefühlen einzeln beigemiſcht geſehen haben, alle zuſammen vereinigen. Der beigemiſchten ſtrebenden Triebe wegen hört man daher die Liebe eben ſo oft als die Leidenſchaft aller Leidenſchaften bezeichnen. In dem Gebrauche dieſes Wortes herrſcht eine ähnliche Verwirrung, wie in der Anwendung des Begriffs der Gefühle. Das Beiwort leidenſchaftlich meint ſelten etwas anderes als den heftigſten Grad des

Gefühls, der Gemüthsbewegung, des Affects; das Hauptwort braucht man gewöhnlich für ſtehende einſeitige Hänge zu Spiel, zu Jagd, zu Gelderwerb u. ſ. f., die durch Einwurzelung und Überwucherung aller anderen Triebe zu ſtehenden Laſtern oder Tugenden geworden ſind, die nicht mehr Neigung, ſondern das Gewöhnen an die Neigung, das Fröhnen unter der Neigung bedeuten, das dann die urſprünglichen Gefühlsreize, die der anfänglichen Neigung zu Grunde lagen, wohl ganz abzutödten pflegt. Blickt man auf dieſe ganze Maſſe von ſinnlichen und ſeeliſchen Vorgängen zurück, die man alle unter dem Einen Namen von Gefühlen begreift, ſo bleibt nur Eine Wahl: entweder wir müſſen den Sprachgenius anklagen, einen Wirrwarr von unverträglichen Elementen zuſammengemiſcht zu haben, oder es muß alle die einzelnen ſo genannten Gefühle ein Etwas begleiten, das in einem reinen einfachen Sinne des Wortes, in Einerlei Sinn, wahres und wirkliches Gefühl iſt. In dieſem Chaos nun muthen wir dem Tonkünſtler zu ſich orientiren zu ſollen, als in der Welt in der er ſich zu bewegen hat; in dieſem Chaos machen wir uns anheiſchig ihn durch unſere Wegweiſung orientiren zu wollen! Wenn dieß eine Lehreranmaßung ſcheint, ſo wollen wir ſie in eine demüthige Schülerbeſcheidung verkehren durch ein überraſchendes Bekenntniß. Die Tonkunſt ſelber iſt es, die ſicherer, entſcheidender, klarer, weiter reichend als Pſychologie oder Phyſiologie, das Licht in dieſes Dunkel, die Ordnung in dieſes Chaos trägt, die aus dem Wirrſal ſelbſt den Faden ſpinnt, der in dem Labyrinthe traulich heimiſch macht. Viſcher — Köſtlin haben geſagt, man könne vielleicht die Mechanik der Gemüthsbewegungen an ihrem muſikaliſchen Ausdrucke, dem genaueſten und feinſten den man kenne, ſtudiren; „was das Gefühl ſei, erführen wir ſo entſchieden nur durch die Muſik, daß eigentlich der Apparat dieſer Kunſt von dem Pſychologen zu Hülfe zu nehmen ſei, um das innere Leben des Gefühls, auch abgeſehen von der Kunſt, zu beleuchten.“ Genau ſo iſt es. Die bloße Erkenntniß des Prinzips dieſer Kunſt, das wir aufſtellen, erhellt ſie ſelbſt und den großen Gegenſtand ihrer Aufgabe zugleich. Beruf und Weſen der

Muſik kann nicht ſchärfer bezeichnet werden als in dem Satze: daß eigentliche, recht benannte, wahre, einfache Gefühle nur die ſind, die muſikaliſch ausgedrückt werden können. Solcher Gefühle — (dieſer Satz, der in der neueren Phyſiologie und Pſychologie kaum je mit ganzer Beſtimmtheit ausgeſprochen worden iſt, war für Ariſtoteles eine ganz geläufige ſelbſtverſtandene Kenntniß,) ſolcher Gefühle gibt es nur zwei: das Wohl- und Wehegefühl von Luſt und Unluſt, von Freude und Leid. Was in den zuſammengeſetzten, in andere Geiſtes- oder Seelenthätigkeiten verwickelten, nur uneigentlich ſo genannten Gefühlen von wirklichem Gefühle iſt (und in allen den Spielarten die wir nannten gibt es dergleichen,) bezieht ſich auf die Beimiſchung dieſer Empfindung eines inneren, unſerem Daſein förderlichen oder zuwidern, angemeſſenen oder unangemeſſenen Zuſtandes. Das Gefühlsweſen, auf dieſen reinſten Grund zurückgebracht, wo der Gefühlsausdruck der Muſik kein Object zu nennen braucht und ſich ſelbſt nur Luſt oder Unluſt nennt wie ſie bei unzähligen Objecten rege werden mag, kann von der Tonkunſt im Allgemeinen auch ohne die begriffliche Unterſtützung des Wortes dargeſtellt werden; eine Trauermelodie und ein Jubellied, auch blos geſpielt, wird Niemand verwechſeln. Und auf der anderen Seite: Alles was die Muſik in den verwickeltſten jener zuſammengeſetzten Gefühle, auch bei der nachdrücklichſten Unterſtützung durch das verdeutlichende Wort, ausdrücken kann, beſchränkt ſich auf dieſe einfachſten Mitbeſtandtheile der Empfindungen von Luſt oder Unluſt.

Luſt und Unluſt.

Wir bezeichnen die Acte, in welchen wir der Außenwelt und ihrer einzelnen Gegenſtände inne werden, durch zwei parallele Paare von Benennungen, deren Eines (Wahrnehmung und Vorſtellung) von der Thätigkeit des anſchauenden, mit der geiſtigen Seite des menſchlichen Weſens nächſt zuſammenhängenden Geſichtsſinnes, das andere (Empfindung und Gefühl) von den Zuſtänden und Äußerungen des animaliſchen Gemeinſinnes hergeleitet ſcheint. Wir nennen Wahrnehmung und Empfindung die Aufnahme der äußeren Erſcheinungen durch unſere

Sinnesorgane; wir nennen Vorſtellung und Gefühl den durch die Sinne dem Centralorgane vermittelten Eindruck der Sinnesanſchauung. Der Ausdruck Empfindung, den wir ſo in der Einen Hälfte dieſer Doppelaction, die uns näher angeht, der objectiven äußeren Sphäre zuweiſen, wird gewöhnlich (und wir ſelber folgten vielfach dieſem Gebrauche,) mit dem Ausdruck Gefühl, dem wir die ſubjective innere Sphäre vorbehalten ſollten, für gleichbedeutend genommen. Und kein Namentauſch wird gerechtfertigter oder doch verzeihlicher ſein als dieſer, weil in jenen Vorgängen gemeinhin ſucceſſive Momente verſchiedener Acte kaum zu unterſcheiden, und wahrnehmbar nur dann ſind, wenn die aufzunehmenden Gegenſtände unklar oder noch unfertig, wenn die aufnehmenden Sinne trüb oder noch unbereit ſind. In der zwiefachen Bezeichnung des Empfindens und Fühlens, und des Wahrnehmens und Vorſtellens, die wir für die Empfangnahme der äußeren Eindrücke und ihre Vermittlung an das Innere bedürfen, liegt bereits ausgedrückt, daß die weiteren Operationen der Seele, die von dieſem zwiefachen Prozeſſe ausgehen, nach zwei unterſcheidbaren Seiten ſich ſpalten: wir verſuchen auch dieſe, nicht ſowohl in abſtracten Formeln zu charakteriſiren, als anknüpfend (wie zuvor) an die ſinnbildliche Plaſtik der Sprachbenennungen möglichſt zu *verſinnlichen*. Das erregte Sinnesorgan ſtellt dem Mittelpunct des Seelen- und Geiſteslebens von dem erregenden, wahrgenommenen Dinge ein abgeſpiegeltes *Bild* vor, das gleichſam, wie die Geſichtsgegenſtände von dem Auge, in einer gewiſſen objectiven Entfernung von dem inneren Sinne bleibt; oder es theilt jenem Mittelpuncte, dem Centralorgan, zugleich den fühlbaren Eindruck wie eines *Bildgepräges* von dem empfundenen Dinge mit, das gleichſam, wie die körperlichen Affectionen des animaliſchen Gemeinſinns, mehr durch eine ſinnliche *Berührung*, als eine bloße ſeeliſche Rührung des afficirten Weſens ein individuelles Gefühl erzeugt. Auf *jener* Seite zieht das angeſchaute Bild die (mehr dem äußeren Gegenſtande zugekehrte) Vorſtellung in die überſinnliche Richtung der klareren Erkenntniß, in die ſelbſtloſe Thätigkeit der gegen-

ſtändlichen Erforſchung der Dinge und ihrer Beſchaffenheit an ſich; wobei das Gefühl ſich gleichgültiger und theilnahmloſer verhält. Auf dieſer Seite wird das geſammte Ich durch den empfindlicher berührenden, eingeprägten Eindruck des ſinnlich Empfundenen eine fühlbare Veränderung in ſich gewahr, es wird kraft dieſes erregten Gefühles eine Beziehung, eine Bedeutung des Empfundenen für ſein eigenes Weſen inne, und läßt ſich ſo in die ſinnlichere Richtung, in den ſelbſtiſchen Trieb ziehen, den Gegenſtand, je nach der anziehenden oder abſtoßenden Wirkung ſeines Eindruckes, zu ergreifen oder zu entfernen, zu erſtreben oder ihm zu widerſtreben; wobei die Vorſtellung ſich leicht verdunkelt und den Weg der helleren Einſicht und Erkenntniß verſperrt. Beim Vorſtellen geht etwas in uns vor, was uns außer uns zu näherem Erkennen deſſen treibt, was den Vorgang im Innern veranlaßte; beim Fühlen geht etwas mit uns vor, was uns außer uns zu Strebungen treibt, um mit dem Veranlaſſenden wieder etwas vorzunehmen, es uns zu nähern oder zu entfernen. Auf jener Seite liegen die Anfänge des geiſtig betrachtenden Lebens, der noch dunkeln Thätigkeit des Verſtandes, deſſen erſte Vor-Gefühle die Eindrücke von wahr und falſch ſind; auf dieſer Seite liegen die Anfänge des handelnden Lebens, der noch dunkeln Thätigkeit des Willens, deſſen erſte Vor-Urtheile die Eindrücke von Luſt oder Unluſt ſind die das Weſen alles Gefühls ausmachen, das neben der Vorſtellung des Äußern eine Vorſtellung des Innern, des Eigenlebens in ſich ſchließt und alles deſſen was dieſem in dem vorgeſtellten und empfundenen Gegenſtande entſpricht oder widerſpricht. Auf jener Seite würden wir, unter der bloßen Führung des beobachtenden, an die Außendinge ſich hingebenden Geiſtes, mit dieſen Dingen mehr ſelbſtlos und unperſönlich zuſammenfallen; auf dieſer Seite lernen wir im Gefühle mehr uns ſelbſt, im Gegenſatze zu der äußeren Welt, erkennen und ſtellen uns in einer ganz perſönlich beſtimmten, individuell unterſchiedenen inneren Reaction, die zu Strebungen weiter führt, ihr gegenüber. Wie das körperliche Gemeingefühl, das in allem Organiſchen thätig iſt, in dem

Naturdrang nach der nothwendigen Erhaltung und der möglichen Erweiterung des eigenen Daſeins, nach Allem begehrt und ſich gegen Alles ſträubt, was dieſem Drange befriedigend entgegenkommt oder widerſtrebend entgegentritt, ſo regt ſich bei allen ſinnlichen wie unſinnlichen Eindrücken das pſychiſche Gefühl, das noch auf den letzten Stufen ſeiner geiſtigen Verfeinerung mit ſinnlichen Elementen verſetzt bleibt, ſich entfaltend in Luſt und in Begehrung oder ſich einziehend in Unluſt und in Verabſcheuung, je nachdem die Außendinge, von denen es erregt wird, der ſinnlichen Exiſtenz oder dem Gemüthe oder beiden in dem Augenblicke ihrer Einwirkung Spielraum gewähren oder entziehen, Genuß bieten oder Schmerz bereiten, Vergnügen Zuneigung und Wohlgefallen oder Misvergnügen Abneigung und Misfallen erwecken, je nachdem ſie mit der Natur, mit den allgemeinen Bedingungen oder den beſonderen Verhältniſſen des äußeren oder inneren Lebens übereinſtimmen oder ſtreiten, ſie angenehm oder unangenehm, angemeſſen oder unangemeſſen, freundlich oder feindlich, gleich- oder fremdartig, zuträglich oder unzuträglich berühren, ſie bejahen oder verneinen, fördern oder hemmen, beengen oder erweitern, bereichern oder berauben, vervollkommnen oder beeinträchtigen, beugen oder heben, erhellen oder verdunkeln. So mannichfaltig unterſchieden nun dieſe, durch die Sinnesorgane erregten inneren Gefühle ſind, ſo unterſchieden iſt der Reflex dieſer Gefühle auf die Bewegungsnerven, der Drang der inneren Natur, die empfangenen *Ein*drücke wieder *aus*zudrücken. Dieß, haben wir vorgreifend bereits geſehen, geſchieht zunächſt und am unwillkürlichſten in den Bewegungen der Mienen und Töne, am *aus*drücklichſten und *nach*drücklichſten in den Tönen, die uns zu der beſt ausgeſtatteten Sprache des Gefühles geſchaffen ſchienen. Es ſind nur zwei gegenſätzliche Pole, um die ſich die Welt der Gefühle dreht, Luſt und Unluſt; aber ihre Spielarten, Miſchungen, Kreuzungen, Verquickungen, Veränderungen ſind nach den Anläſſen in Menſchen und Dingen endlos unabſehbar. Es ſind zwei entſprechende gegenſätzliche Pole in der Welt der Töne, Wohlklang und Mis-

klang, die ſchon in dem bloßen Tonmateriale an und in ſich die Pole der Empfindungswelt, Luſt und Unluſt, widerſpiegeln; aber endlos unermeßlich, wie die Veranlaſſungen der Modificationen der Gefühle, ſind die Wechſel in den Auslaſſungen der Tonſprache, die ſich um die Achſe jener Endpuncte bewegend bilden. Es iſt nur Ein phyſiologiſcher Mechanismus, der durch die Erregungen der Seele in Bewegung geſetzt zu den lautbaren Äußerungen der Stimme treibt; aber tauſendfältig abgeſtuft wie die Grade und Weiſen jener Erregungen ſind die durch ſie bedingten Veränderungen, welche die Stimmbänder über ihre natürliche Lage ſpannen und erſchlaffen und dadurch den endlos mannichfaltigen Wechſel der Ton-Lagen Gänge Beugungen und Färbungen erzeugen, in welchen ſich die Tonſprache bewegt. Der Tonkünſtler, welcher der menſchlichen Seele dieſe reiche Gefühlsſprache in unverfälſchter Unmittelbarkeit abzulauſchen verſteht, knüpft ſeine Kunſt mit unzerreißbaren Banden an die ewige Menſchennatur an und wird zu dem Menſchengeiſte reden, ſo lange die Geſetze der Organiſation dieſelben bleiben die ſie von jeher waren. Man begreift aber, daß keine Kunſtlehre vermöchte, auf die Innerungen oder die Äußerungen der Gefühle gerichtet, auf phyſiologiſch-pſychologiſchem oder muſikaliſchem Wege in alle ihre geheimſten Schlupfwinkel einzudringen. Ihre Aufgabe kann nur ſein, das Gebiet der Gefühle im Ganzen zu umwandern und im Großen zu durchwandern. Und dieß wollten wir an dem Ariadnefaden der Tonkunſt ſelber unternehmen, mehr die Kunſtlehre orientirend als die Kunſt, die ihre Wege von ſelber fand.

Vielleicht iſt es nicht überflüſſig vorauszuſchicken, daß wir dieſen Gang antreten, indem wir uns ganz auf den Standpunct eines denkenden Muſikers verſetzen, den die Luſt anwandelte, ſich dieſes Gegenſtandes aus der Breite der praktiſchen Lebenserfahrung heraus zu bemächtigen; daß wir uns daher ganz unabhängig von irgend einem phyſiologiſchen oder pſychologiſchen Syſteme, von irgend einer Terminologie oder irgend welchen ausſchließenden Vorſtellungen einer Schule bewegen. Wir haben uns zum Glücke auf die berufene Streitfrage nicht einzu-

laſſen, ob die Pſyche nur eine beſondere Äußerungsweiſe des Gehirns oder ein immaterielles Etwas in dem Gehirn iſt: in Bezug auf das Gefühlsweſen wird auch der entſchiedenſte Dualiſt zugeben müſſen, daß hier Seelen- und Körperthätigkeit, Bewußtheit und Sinnlichkeit untrennbar in einander greifen. Wenn wir richtiger von Seelen- und Geiſtesthätigkeiten als von Seele und Geiſt reden ſollten, weil wir dieſe inneren Kräfte nur aus ihren Verrichtungen und Wirkungen erkennen ohne daß eine ſubſtantielle Unterlage derſelben in die Sinne falle, ſo enthalten wir uns doch jener einfacheren Bezeichnungen nicht, und verſtehen unter Seele das was in uns empfindet fühlt und begehrt, unter Phantaſie was erinnert einbildet und nachbildet, unter Geiſt was vorſtellt denkt und urtheilt, unter Willen was ſtrebt, zu Thätigkeit treibt, zum Handeln entſcheidet, unbekümmert ob dieß in den Rahmen dieſes oder jenes Syſtems paſſe oder nicht. Den Vergleich auch, wie ſich die Ergebniſſe unſerer Betrachtung zu den Auffaſſungen der ſyſtematiſchen Pſychologie verhalten, müſſen wir Anderen anzuſtellen überlaſſen.

Körperliche Gefühle.

Die Gefühle von Luſt und Unluſt ſind in erſter Linie rein ſinnlicher Art, durch körperliche Genüſſe oder Schmerzen erzeugt. Sie können den Geiſt nur in großen Verbindungen mit ſeeliſchen Vorgängen intereſſiren, und entziehen ſich in ſich ſelbſt, auf je tieferer Stufe ſie ſtehen, um ſo mehr ſogar der Möglichkeit einer künſtleriſchen Darſtellung. Die Genüſſe, die weſentlich nur die unterſten Sinne oder gar nur das animaliſche Gemeingefühl befriedigen, das Behagen das eine mild warme Atmoſphäre erzeugt, die Wohlgefühle des Geruchs und Geſchmacks würde man künſtleriſch kaum verwerthen können, wenn man auch wollte. Es gibt körperliche Freuden und Leiden einer anderen Ordnung, die durch ihre bloße Stärke und Intenſität die Seele nicht unbetheiligt laſſen, die man künſtleriſch wohl darſtellen kann und oft dargeſtellt hat, deren Darſtellung den Künſten gleichwohl von jeher verargt worden iſt. Dem menſchlichen Geiſte widerſtrebt es, in einem Kunſtwerke, das ein erhöhtes Daſein darſtellen ſoll, die peinlichen

Momente fixirt zu ſehen, wo das Ewige im Menſchen von thieriſchen Trieben oder von rohen äußeren Gewalten unterdrückt erſcheint. Die Unluſt des Hungernden, des Dürſtenden, des Beklemmten, des Schwerverletzten, der ſich krampfhaft gegen die Schmerzempfindung ſträubt und alle eigenen Kräfte und fremde Hülfe aufruft, ſie zu betäuben und das Wehgefühl der Schädigung mit dem Wohlgefühl einer Linderung, einer Entſchädigung zu tauſchen, iſt kein Gegenſtand der Kunſt. Und eben ſo wenig die Gegenſätze der Luſt, die aus der ſinnlichen Überbefriedigung der körperlichen Bedürfniſſe entſpringt. Man hat daher höchſtens im komiſchen Genre, in abſichtlicher Bizarrerie, gewagt, die Freuden der Schlemmerei, des Rauſches, der Wolluſt zu zeichnen, in welchen die Luſt der rohen Begierde „gebüßt" wird und in Unluſt umſchlägt; die plaſtiſche Kunſt der Alten hatte dann noch das Feingefühl, meiſt nur Perſonificationen der menſchlichen Thierheit oder der verthierten Menſchheit zu Darſtellungen dieſer Art zu verwenden. Selbſt wo Körperleiden in geiſtige Intereſſen verwickelt ſind, wird ſich der ächte Künſtler nicht gern, und nur wenn er große Mittel der Gegenwirkung hat, auf ihre Darſtellung einlaſſen. Es iſt nur ein tragiſches Genre von unabſichtlicher Bizarrerie, wenn ſich die chriſtliche Malerei dahin verirrte, in Märtyrergeſchichten die Körperſchmerzen des Folterns Brennens Schneidens und Zermalmens zur Aufgabe ihrer Darſtellung zu machen; Raphael hat keine Martyrien gemalt und iſt in der Schilderung von Schreckniſſen aus der heiligen Geſchichte über die Kreuztragung nicht hinausgegangen. Die kunſtſinnigen Alten vermieden es in ihren Bildwerken die Tantalus oder Ixion gefoltert zu zeigen; wenn ſie ausnahmsweiſe den Marſyas in körperlicher Peinigung darſtellten, ſo war ein Genreartiges, Tragikomiſches oder auch eine beſtimmte techniſche Aufgabe dabei bezweckt. Von jeher hat die Kunſtkritik im Laokoon an dem zu realiſtiſchen Ausdruck des Körperſchmerzes auszuſetzen gehabt, trotz dem Gegengewicht des geiſtigen Ankampfes gegen das Leiden, das ihm beigegeben war; wogegen uns das Seelenleiden der körperlich noch unverletzten Niobe um den Untergang ihrer Kinder

als einer der großartigſten Vorwürfe der Kunſt erſcheint. So hat man im Philoktet an der Schilderung der Körperqualen immer Anſtand genommen, obwohl die Dichtung ſich in dieſer Richtung weit mehr geſtatten darf, da ſie Geiſtes- und Willenskraft ganz anders als die plaſtiſche Kunſt ins Spiel zu ſetzen vermag. In großen Gruppen, in Schlachtſcenen u. a. kann auch die bildende Kunſt in dieſer Beziehung weit mehr wagen, wo ihr die Möglichkeit der Gegenwirkungen gegeben iſt; die redenden Künſte aber haben es in aller Art leichter, in ausgeführten Handlungen das Peinliche und Quälende wie eine vorübergehende Diſſonanz wirken zu laſſen, die durch das Umgebende aufgelöst wird. So hat Händel im Herakles den vom Giftgewand des Neſſus zerfreſſenen Götterſohn auf die Bühne geführt und den naturtreuen Ausdruck ſeines heftigen Schmerzergusſes über die Foltern, die ihn zerreißen, bis zum Abſchildern des körperlichen Bebens und Schauders getrieben. In der großartigen Geſammtſcene aber, in welche dieſe vorüberrauſchenden Tonſätze verwebt ſind, wird ihre Wirkung durch das Vorausgehende, Begleitende und Folgende in einer ächt künſtleriſchen Weiſe zugleich gehoben und mildernd ermäßigt. Erſt erhebt der gequälte Held ſich ſelbſt in männlicher Kraft und Entſchließung über den Schmerz, deſſen zerſtörender Gewalt er in freiwilliger Selbſtzerſtörung zuvoreilt; dann aber, wenn die unglückliche, von den Furien verfolgte Urheberin des Unheils auftritt um die furchtbaren Stürme ihrer Gemüthsbewegungen auszurafen, blaßt die lebhafte Färbung jenes Körperleidens in der Art ab, daß ſie dem Bilde des viel peinvolleren Seelenjammers, das ſich nun vor uns entrollt, zur bloßen Folie dient. Wie feinfühlend Händel an der Leidensgeſchichte Jeſu in ſeinem Meſſias vorüberging, wo ihm keine dramatiſche Action die Mittel zu verſöhnenden Gegenwirkungen bot, brauchen wir blos in Erinnerung zu bringen. Die muſikaliſche Überlieferung pflegte die Paſſion nach der ganzen Breite der evangeliſchen Erzählung zu verfolgen und noch mit eingelegten Rühr- und Schreckgemälden auszulegen; Händel führt nach Vorausſchickung einer großen Chorgruppe,

die in vorweg genommener Seelenerhebung verſöhnlich die Wucht des Erlöſungswerkes in dem Verſöhnungstode des Heilands betont, an dem Moment des Opfertodes ſelbſt in einer einzigen recitativen Zeile vorüber, um nur bei dem betrachtenden Gefühle zu weilen, das Leiden ganz in das Mitleiden, die Paſſion in die Compaſſion des Beſchauers zu verlegen, die dann durch die nachfolgenden Maſſen der Preis- und Freudengeſänge über den Sieg in dem Fall des Geopferten zur erhebenſten Triumphfeier emporgeſtimmt wird. Wo in Händels oratoriſchen Dramen gelegentlich der gegebene Inhalt ſelbſt zu einer Darſtellung unſchöner körperlicher Luſt oder Unluſt nöthigt, kann die Zartheit nicht größer gedacht werden, in der er in ſolchen Gemälden die Farben aufträgt. Wenn er Belſazar einzuführen hat, wie er ſich durch Wein zum Todeskampfe mit ſeinem ſiegreichen Gegner geſtählt hat, ſo wird durch die leiſen Andeutungen des Rauſches, in dem der taumelnde Wüſtling ſeinem Ende zueilt, der hochtragiſche Charakter des Moments keinen Augenblick unterbrochen. Wenn er im Israel in der Kette der Plagen Ägyptens die Verwandlung des Stromwaſſers in Blut zu erzählen hat, ſo wird gewiß Niemand ſeinen Ausdruck des ſinnlichen Ekels eines ekten Realismus anklagen wollen. Und ſo weiß er in ſtets gleicher Sicherheit an allem Häßlichen und Entſtellenden vorbei zu gehen, das allen lautbaren und ſichtbaren Zeichen körperlicher Gefühlsäußerungen gemeinhin anhängt und an ſich deren künſtleriſche Nachahmung bedenklich macht. Wir haben vorhin gehört, daß Chabanon der Muſik die Nachahmung beſtritt und widerrieth, weil er die einfachſten Naturlaute der körperlichen Luſt und Unluſt, Lachen und Weinen, häßlich und einer ſchönen Nachahmung nicht fähig fand. Auch wird ſich ein ächter Tonkünſtler nicht leicht einfallen laſſen, das Lachen und Weinen um des Lachens und Weinens willen zum Gegenſtande einer rein realiſtiſchen Nachahmung zu wählen; idealiſtiſch verſetzt aber mit ſeeliſchen und geiſtigen Elementen kann beides zu den ſchönſten künſtleriſchen Intentionen verwerthet werden. Eine platte Nachbildung des Weinens würde bei dem kleinſten Verſehen in eine komiſche Wirkung

überſchlagen; eine platte Nachbildung des Lachens, das ſich gemeinhin auf einen Contraſt gründet der den Verſtand mehr als das Gefühl afficirt, würde ohne mimiſche Begleitung kaum nur eine heitere Stimmung erregen. In Frohſinn und Schwermuth hat Händel in einer Arie, welche das herzliche Gelächter perſonificirt, nicht umhin gekonnt, mit ſeiner muſikaliſchen Plaſtik dem nachzukommen; wie geſchickt hat er ſich in den wenigen Takten von charakteriſtiſchem Rhythmus aus der Sache gezogen, in welchen er, zur Wahl, den Naturaliſten wie den Idealiſten genügte: wenn in den Concerten der Tottenhamſtraße dieſe Arie von Harriſon, dem tadelloſen Sänger des Händel'ſchen Pathos in ſeiner maasvollen Weiſe geſungen wurde, reizte ſie Niemand zum Mitlachen; wenn ſie Kelly mit allen Muskeln mitſiugend durchlachte, riß er Hof und Volk jedesmal in ſchallendes Gelächter mit. Immer beſchränkt ſich in ſolchem Falle die Leiſtung des Tonkünſtlers auf äußerliche Schilderei; es iſt ganz anders, wenn das Lachen in geiſtige Motive verwickelt iſt, wenn es in einem Tonſtücke nur als Begleitton beſtimmter Seelenbewegungen auftritt. In dem hochmüthigen *Belachen* aus dem Kitzel der Prahlerei (wie in der erſten Harapha-Arie im Samſon;) in dem Anſatz zum verächtlichen *Verlachen* aus grollender Eiferſucht in Dejanira's Arie „Leg' ab die Keul' und Löwenhaut"; in dem ſchallenden *Auslachen* der Semele in der Luft über eine gelungene Überliſtung, hat der Künſtler den ächteſten Aufgaben muſikaliſcher Charakteriſtik zu genügen. In ähnlicher Weiſe können ihm die Thränen, die aus inneren Gemüthsbewegungen der Rührung und des Mitleids fließen, eine dankbarſte Aufgabe werden. In ſolchen Geſängen (Micha's erſter Arie im Samſon und Iole's letzter im Herakles) hat Händel die Accente einer zu leiſem ſtillem Weinen bewegten Stimme in den zarteſten Andeutungen nur, aber ſo deutlich ausgedrückt, daß der geiſtvolle, der ſeelenvolle Sänger mit Sicherheit ſelbſt die begleitende Geberdenſprache in den Tönen vorgezeichnet finden würde.

Pſychiſche Gefühle.

Zu der ſenſuellen Luſt und Unluſt, die aus körperlichen Freuden und Leiden entſpringt, liegen die intellectuellen und ſittlichen Gefühle,

die in das bewußte Geiſtesleben verflochten ſind (das Vorrecht des aus- und durchgebildeten Menſchen,) in einem fernſten Gegenſatze. Wenn die erſteren ihrer realiſtiſchen Natur wegen zu einem Gegenſtande der muſikaliſchen Nachahmung nicht gemacht werden *ſollen*, ſo ſind die letzteren leicht von ſo ſpiritueller Art, daß ſie dazu nur ſehr ſchwer gemacht werden *können*. Die wahre Sphäre ihrer Ausbreitung hat die Tonkunſt in dem Mittelraume zwiſchen Beiden, durch den wir uns erſt den Weg zu den vergeiſtigten Gefühlen hin zu bahnen haben, in dem Gebiete der eigentlichen pſychiſchen Gefühle, die zwiſchen den ſenſuellen und intellectuellen, in beide nach beiden Seiten verzahnt, mitten inne liegen; Erregungen des (aus inneren oder äußeren Anläſſen) harmoniſch oder disharmoniſch berührten Gemüths, die eine nicht rein ſinnliche, nicht rein geiſtige, ſondern aus beiden Elementen gemiſchte Luſt und Unluſt ſind, da ſie wegen ihrer Beziehung zu dem geſammten, die körperliche Exiſtenz mitbegreifenden Ich mit einem ſinnlichen Stoffe behaftet bleiben, durch ihre Stärke und unterſchiedene Deutlichkeit aber, mit der ſie andere Seelenthätigkeiten überherrſchen und zurückdrängen, in die geiſtige Sphäre, in das Bewußtſein, bis zum Selbſtbewußtſein — von dem Erregenden und dem Erregten zugleich — ſich erheben. Es gibt Sinnesempfindungen des Körpers, die das Bewußtſein ausſchließen, weil ſie es übertäuben; es gibt Gefühle der Befriedigung und Unbefriedigung des forſchenden Geiſtes, die den Körper nur in ſehr geringe Mitleidenſchaft ziehen können; die Einen würden zu ausſchließlich, die anderen zu wenig dem ſinnlichen Weſen angehören, als daß die Kunſt mit ihren ſinnlichen Mitteln die Einen ſchön nachahmen, die Anderen deutlich ausdrücken könnte. Wogegen bei allen eigentlichen Gefühlen Lebens- Seelen- und Geiſtesthätigkeit in ſo inniger Wechſelwirkung ſtehen, daß Wohl und Weh, wo es noch ſo leiblich wäre, Geiſt und Seele in ſinnige, vorſtellende, betrachtende Mitbewegung ſetzt, daß es wo es noch ſo geiſtiger Natur, von fremder Wohlthat oder Unthat, von fremder Luſt oder Unluſt erregt wäre, den Körper, die Sinnlichkeit in eine Miterregung zieht, die der Kunſt die

Handhabe der Nachahmung bietet. Noch iſt es aber nicht dieſe Miſchung von Geiſtigem und Sinnlichem allein, es iſt vielmehr die feinere Beimiſchung von ſympathiſchen zu den idiopathiſchen, von mitleidenden zu den ſelbſtleidenden Elementen, was die eigentliche ſeeliſche Kraft dieſer eigentlichen und rechtbenannten Gefühle ausmacht: die immer, wo ſie noch ſo ſelbſtiſch erſcheinen, eine Färbung aus den ſympathiſchen Beziehungen von Menſch zu Menſch, und wo ſie noch ſo ſelbſtlos erſcheinen, eine Färbung aus den idiopathiſchen Beziehungen auf das eigene Ich an ſich tragen werden. Es ſoll uns in Einſamkeit ein zufälliges Leid, ohne Jemands Verſchuldung, betreffen, ſo werden wir uns kaum verſucht fühlen, wenn wir das Echo fremden Mitleids nicht zu hoffen haben, ihm nur eine Äußerung zu geben; das Gefühl der Unluſt hat keinen Anlaß ſich im Gemüth weit auszubreiten, und wird daher nicht viel lautbar und nicht viel ſichtbar werden. Es beziehe ſich aber das einſame Leid mit Beimiſchung ſympathiſcher Elemente auf ein entferntes, ſchmerzlich erſehntes Weſen, und das Gemüth wird ganz anders in Bewegung ſein: die laute Äußerung könnte auch in dieſem Falle fehlen, aber die inneren Monologe würden ein reichſter Stoff ſein, den die Kunſt ſich erlauben wird laut zu machen. Es ſei uns eine ſinnliche Luſtbarkeit, ein Schmaus, ein Labetrunk bereitet, und wir werden uns ſelbſt überlaſſen kaum einen Sinn und Gefühl, kaum einen Laut und eine Miene dafür haben; dieſelbe Luſtbarkeit ſoll aber eine geſellige Bedeutung für eine Mehrzahl erhalten, und unſere Luſt daran wird durch die ſympathiſche Verſtärkung eine Sprache, einen Ausdruck finden, der eine willkommene Aufgabe für die Tonkunſt wird. Ein geiſtiges Ereigniß, das befriedigende Ergebniß einer wiſſenſchaftlichen Forſchung ſoll vorliegen, das einem ganz ſelbſtloſen Streben nach gegenſtändlicher Erkenntniß entſprungen iſt, und alle Gefühle werden ordentlicher Weiſe dem Verſtande den Platz einräumen; es ſoll aber dieß Ergebniß von uns ſelbſt geſchaffen ſein und eine greifliche Wohlthat für das ganze menſchliche Geſchlecht in ſich begreifen, es ſoll uns auf dieſe Weiſe zugleich idiopathiſch und ſympathiſch berühren, und

ſogleich wird eine ſeeliſche Luſt, von einer zwar höheren Natur, geſchaffen ſein, an deren Ausdruck die Tonkunſt nicht zu verzweifeln hätte. In Kraft dieſer ſympathiſchen Beimiſchungen knüpfen ſich alle pſychiſchen Gefühle am natürlichſten, am reichlichſten an Vorgänge und Handlungen zwiſchen Menſch und Menſch; daher die Oper, die dramatiſche Darſtellung ſolcher Handlungen, ein ſo ausgiebiger Spielraum für die Entwicklung der Gefühlsſprache der Tonkunſt geworden iſt.

In dem Bereiche dieſer ſeeliſchen Gefühle laſſen ſich (darüber hat, ſo weit uns bekannt iſt, am beſten, auch für die Anwendung auf Muſik, Lotze in ſeiner Phyſiologie der Seele geredet,) drei Stufen unterſcheiden. Auf erſter Stufe blaſſe, unklare, in entfernten Anläſſen wurzelnde, mehr oder minder anhaltende, ſtagnirende, ebbende Gefühlsſtimmungen, die gleichſam in dem fach- und gemachloſen Vorhofe des Gefühls liegen; auf dritter Stufe, im ſtärkſten Gegenſatze, grell gefärbte, durch ungewöhnliche Erſchütterungen geſteigerte, flutende, überſchäumende, vorüberrauſchende Gemüthsbewegungen (Affecte,) welche die ſtrebenden Kräfte in Bewegung ſetzen und über die Grenze des Gefühlslebens hinüberdrängen; und in der Mitte zwiſchen beiden, auf zweiter Stufe, zeitweilige klare, durch beſtimmte greifliche Urſachen erzeugte eigentliche Gefühle, die, activer als die erſtern, paſſiver als die letztern, geordnet in dem Bette einer bewußten Luſt oder Unluſt dahinfließen. In den beiden letzten Räumen hat die Tonkunſt ihre eigentliche Wohnſtätte; in dem erſten ließ ſie ſich nieder, als ſie ſich Fach und Gemach auch in dem dachloſen Vorhofe zu bereiten vermaß.

Gefühlsſtimmungen.

Auch in dieſem erſten Raume der Gefühlsſtimmungen unterſcheiden wir wieder drei Grade. Es gibt (1) habituelle, beharrliche Gemüthsfärbungen des Trübſinns und der Heiterkeit, welche Benennungen aus den atmoſphäriſchen Gegenſätzen des umdüſterten und wolkenfreien Himmels hergenommen ſind: ſeeliſche Stimmungen, die, einer allgemeinen körperlichen Dispoſition der Kraftfülle oder des Kraftmangels entſprungen, zu einem gewiſſen geiſtigen Gemeingefühl

arteten, das in einer eigenrichtigen Übereinſtimmung des Vorſtellens und Empfindens beharrt, das nicht ſowohl durch außenher wirkende Dinge zu wechſelnden neuen Freuden und Leiden erregt wird, als vielmehr allen aufgenommenen Empfindungen das Colorit des Einen in ihm allein vorherrſchenden Eindrucks der Schwermuth oder des Frohſinns mittheilt und alle entgegenſtehenden Einwirkungen von ſich abhält und entfernt. Es gibt (2) mehr vorübergehende ſolcher Stimmungen, die das Ergebniß entweder halb verblaßter, aus der Erinnerung vergangener Erfahrungen ſtammender Eindrücke, oder dunkler Vorſtellungen einer erſt zu erlebenden, nur vermutheten Zukunft ſind, daher die Kraft lebendiger, auf nahem Grunde der Gegenwart gewachſener Gefühle nicht mehr oder noch nicht beſitzen. Es gibt endlich (3) noch flüchtiger vorüberziehende Stimmungen, erzeugt durch ein Zuſammenſpiel mannichfaltiger ſich kreuzender Vorſtellungen Empfindungen Gedanken und Phantaſien, die durch ihr Durcheinanderwogen ihre einzelnen Beſtimmtheiten aufheben und in einer traumartigen Unklarheit verſchwimmen.

Wir haben oben gezeigt, daß die jüngſte Muſikgattung, die reine Inſtrumentalmuſik, in dieſe dunkelſten Regionen des Gefühlslebens, anfangs ohne Willen und Wiſſen, in der bloßen Kraft ihrer eigenen dämmerigen, durch beſtimmte Beziehungen und Begriffe nicht erhellten Natur, hineingerathen iſt, und daß ſie dann, nach Aufklärung ſuchend über ihr eigenes Vermögen, mit bewußter Abſicht ſich darin niederließ; und wir gaben zu, daß ſie in allgemeinen Zügen Gefühlsſtimmungen dieſer Art zu ſchildern wohl geeignet und befähigt iſt. Die gegenſtändliche Kunſt der alten und der naiven mittleren Zeiten, ja ſelbſt die der eigentlich klaſſiſchen Periode der neueren Muſik hat ſich nur ſelten zu einer Thätigkeit in dieſer Richtung verſucht gefühlt. Wenn Händel in ſeinen Dramen Anlaß fand, einen entfernten äußeren oder einen unſichtbaren inneren Vorgang, ein Gefecht, einen Seelenkampf, in einer Reihe ſymphoniſcher Takte zu verſinnlichen, ſo wich er dieſer durch die Handlung ſelbſt verdeutlichten Aufgabe nicht aus. Dagegen wäre jeder Anklang eines ſolchen Stimmungsweſens, wenn man ihn

irgendwo, ſei es in ſeinen oder in andern Spielſtücken jener Zeiten verfinden ſollte, ſicherlich unbeabſichtigt geweſen. Nicht einmal in den Ouverturen der Opern und Oratorien hat weder Er noch jene ganze alte Zeit auch nur verſucht, eine Grundſtimmung des folgenden Geſangſtückes vorwegnehmend anzudeuten: wie denn noch Gluck die Ouverture einer ſeiner Opern gleichgültig einer andern vorſetzte. Den Eigenſinn, in dem Händel ſeinem Freunde Jennens beharrlich abſchlug, dem Meſſias eine andere Ouverture zu geben, wiſſen wir nicht anders zu deuten, als daß er nicht einmal die Muthmaßung wollte aufkommen laſſen, er wolle in einer unvollkommenen Sprache vorandeuten, was er in einer weit vollkommeneren auszuführen vorhatte. Anders die neueſte Inſtrumentalkunſt, welche die eigene Subjectivität des Tondichters ins Spiel brachte und in Scene ſetzte; ihr lag es nahe, ſich nach allen den drei Richtungen hin, in welchen wir die einigermaßen charakteriſirbaren Entſtehungsgründe jener Stimmungszuſtände aufſuchten, an die ausführliche Schilderung ſolcher Momente zu wagen. Wo ſie ſich auf dem dritten der bezeichneten Felder bewegte, verfiel ſie, wie es der Natur der traumhaften, aus einer Summe verſchiedenartiger flüchtiger Reize entſtandenen Stimmung gemäß iſt, in der Wahl und Miſchung ihrer Klangfarben Rhythmen und Melismen in einen Wechſel zwiſchen Licht und Schatten, der keinen Grund hat als eben die wechſelnden Launen, denen der Künſtler gehorcht (wie man will) oder gebietet[1]; die Wirkung war dann die der Urſache ganz entſprechende: die Hörer hatten volle Freiheit, in ihrer Auffaſſung der Tonſtücke ihre eigenen empfangenen oder ſelbſterzeugten Empfindungen Vorſtellungen Phantaſien und Gedanken nach Gefallen ſich treiben zu laſſen. Es kann einen Sinn haben, wenn uns geiſtvolle Künſtler phantaſirend durch die Zaubermittel der Töne in ſolche Stimmungen auf Augenblicke bannen oder darin wechſeln laſſen; es wird aber eine unnatürliche Schwelgerei in träumeriſcher Empfindſamkeit bedeuten, wenn Seelenzuſtände, die in ſich nur Nebel und Schatten ſind, zu einem feſtſtehenden Gegenſtande ernſthafter Kunſtbeſchäftigung

[1] Vgl. ob. S. 161 f.

werden ſollen. — Wo die Tonſetzer auf dem mittleren Felde weilend ſich auf rein pſychiſchem Gebiete bewegten, und wo es ihnen gelang, ſich vorſtellend, einlebend, durch die Kraft der eigenen Phantaſie oder durch die Anregung einer beſtimmten Lecture, ſich in eine der ſeeliſchen Grundſtimmungen ganz zu verſenken und ſie
Vgl. oben S. 162. feſtzuhalten[1], da vermochten ſie wohlgezeichnete, treue, lebendige — nicht individualiſirte Abbilder, wohl aber typiſche Bildumriſſe derſelben zu geben. Doch aber fanden wir ſelbſt da, daß die andächtigſten und gläubigſten Hörer der reinſt durchgeführten Tonſtücke ſogar der harmoniſchſten Meiſter ſo manchmal den angeſchlage-
Vgl. oben S. 165. nen Ton verlaſſen fanden[1], und dieß am häufigſten und grellſten bei den wagendſten Künſtlern. Denn eben ſie mußten jeden Augenblick an die Grenzen ſtoßen, bei deren Überſchreitung man Beethoven geſcheitert fand, wo ſie ſich nicht mit der unbeſtimmten Eintönigkeit, mit dem unbeſtimmten Helldunkel vager Stimmungen begnügen wollten, wo ſie aus dem Vorhof in die geſonderten Räume der Ge-
Vgl. oben S. 164. fühle vordringen[1], wo ſie beſtimmte Verläufe beſtimmt bezogener Gefühle darſtellen wollten. — Daſſelbe geſchah denſelben Künſtlern auf dem erſten der bezeichneten Felder, wo ſie die Bilder von ſtehenden Gemüthsſtimmungen, von beſtimmten Naturellen, von Temperamenten zu entwerfen hatten, die von dem Muſiker als ſtehende Gemüthslagen oder Stimmungen füglich aufgefaßt werden können, wie von dem Poeten als natürliche zu einer gleichartigen Geſinnungs- und Handlungsweiſe vorangelegte Charakterformen. Wir gaben an, daß Beethoven ſich auf dieſem Gebiete verſuchte; aber ſelbſt die geneigten Beurtheiler wollten dann finden, daß ihm in ſeinem Quartett malinconia z. B. die Melancholie mit vollen Zügeln durchgegangen ſei. Und es war nur natürlich. Denn auch auf dieſem Felde fühlte ſich der Künſtler überall beengt von den Schranken dieſes Stimmungsweſens, das, durch bloße Inſtrumentalkunſt dargeſtellt, alle lebendige Beſonderheit der Gefühle aus geſchloſſen läßt, da doch in der Natur der Dinge und der Menſchen eben dieſe Beſonderheit beſtimmter Gefühle

ſelbſt auch innerhalb jener vagen Stimmungen immer nur in der Art beſchloſſen, verſchloſſen liegt, daß ſie ſich jeden Augenblick, ſo oft in dem dunkeln Empfindungs- und Vorſtellungslaufe irgend eine einzelne Vorſtellung eine Macht oder Ausbreitung vor den anderen erhält, in eine Reihe von Einzelgefühlen der mannichfaltigſten Art auseinanderzulegen, auf der blaſſen Folie der bloßen Stimmung in klar gefärbten Bildern abzuheben verſucht iſt. Dieß aber iſt eine Phaſe der Veränderung, die auf eine andere Stufe der Gefühle vordrängt, wohin die Tonkunſt ohne die Stütze von beſtimmten Vorſtellungen Begriffen und Worten nicht nachfolgen kann. Daher jene Auffaſſung der letzten Wendung in Beethovens letzten Inſtrumentalwerken von Seiten der Wagner, Marx u. A.[1], ſelbſt wenn ſie nur eine Vermuthung wäre, für die Verlegenheiten der Spielkunſt ſo trefflich bezeichnend iſt: es ſpricht eine Zunge, die nur lallen kann; ſie ſehnt ſich gelöst zu werden; nur das Wort kann ſie löſen. Wie ganz anders geartet iſt daher das muſikaliſche Stimmungsgemälde in einem Sangwerk wie Händels Frohſinn und Schwermuth, in dem das Wort die Zunge gelöst hat; ein Werk, das ganz eigentlich als ein Wettſtreit der beiden ſeeliſchen Grundſtimmungen, oder der gegenſätzlichen Temperamente des Trübſinnigen und des Lebensfrohen entworfen iſt; in deſſen Geſammtinhalt ſich Alles unaufhörlich auf dieſe zwei Seelenlagen zurückbezieht, in deſſen einzelnen Gruppen aber aus dieſen Grundtönen ein lyriſcher Kranz voll der üppigſten Blüten einzelner Seelenbilder und Empfindungen herausquillt. Die lyriſche Natur der Textdichtung (von Milton), die alle Action, alle dramatiſche Leidenſchaftlichkeit ausſchloß, geſtattete die gleichartige Stimmung der beiden Charaktere zu behaupten; von dieſem Untergrunde aber hebt ſich eine Fülle von ganz ſachlichem Inhalt ab, der in dem bilderreichen und gedankenhaften Gedichte ganz plaſtiſch (für die Muſik vielleicht zu plaſtiſch) behandelt iſt, darum aber ſich in dem Tonwerke nur um ſo deutlicher vor dem Hörer entrollt. Wenn der Frohſinnige und der Schwermüthige ihren Abſcheu gegen die ihnen fremde Natur, wenn ſie

[1] Vgl. oben S. 169.

in der Anſchauung des eigenen Weſens die Übereinſtimmung mit ſich ſelber ausſprechen, hier im Freudenkitzel nach außen, dort im ſtillen Gedankenernſt nach innen gekehrt, wenn den Einen in epikureiſchem Lebensmuth ein äußerlicher Drang nach Geſelligkeit, nach friſcher Luſt in thätigen Vergnügungen, den Anderen der ſtoiſche Sinn und innerliche Hang zu den paſſiven Freuden eingezogener Betrachtung und Beſchaulichkeit treibt, — immer heften ſich dieſe Neigungen an feſt beſtimmte Gegenſtände an: bei dem Frohſinnigen an das Morgenlied der Lerche, an die Jagd, an die glanzhellen Bilder ſchön belebter Natur, an die Reigen der Landleute, an das Gedränge der Stadt, an Hochzeitfreuden, an Luſtſpiel und lyriſche Lieder; bei dem Schwermüthigen an den Geſang der Nachtigall, den Klang der Abendglocken und den Reiz der Dämmerſtunde, an den ſchrillen Geſang der Grille und den nächtlichen Wächterruf, an Trauerſpiel und Waldeinſamkeit, an Kirchenandacht, an Alters- und Todesgedanken. So ergreift dieß Tongemälde den ſinnigen Hörer in der Weiſe, als ob ein Bild des geſammten Lebens mit den entgegengeſetzteſten Bewegungen darin entworfen wäre; während ein Inſtrumentalwerk, das ſelbſt der eigenen Seele des typiſchſten Melancholikers oder Sanguinikers aufs lebenvollſte entfloſſen wäre, immer nur in einem Kreiſe von unklaren, in Geſtalt und Zeichnung verſchwommenen Dunſtbildern ſchweben würde, die wie ein Abendgewölk wohl einen ſehr beſtimmten, immer nur einen völlig grundloſen Eindruck machen können.

Stimmungsgefühle.

Die Stimmungen ſind unvollkommene Gefühle, nach unſerer Auffaſſung ſchon darum, weil ſie zu vorwiegend idiopathiſcher, perſönlich-ſelbſtiſcher Natur ſind. Der phantaſtiſche in einen Taumel von Vorſtellungen verlorene Träumer, der von Erinnerungen oder Ahnungen Beherrſchte, der von einem dauernden Trübſinn Befallene, Alle verſchließen ſich der Außenwelt und ſtumpfen ſich gegen ihre Mitempfindung ab. Es ſcheint von einer überraſchenden Aufklärung, daß ſich die Inſtrumentalmuſik, die auf den vollen Umfang der muſikaliſchen Mittel und Wirkungen verzichtend ihrerſeits nur im Vorhofe der Tonkunſt

verweilt, in dieſem Vorhofe des Gefühlslebens niederließ, wo ſie es nur mit halben und unfertigen Gefühlen zu thun hat, mit Stimmungen die kaum einen deutlichen Gegenſtand nennen, die mehr Form als Inhalt, mehr Schatten als Körper zeigen. Kunſt und Leben aber ſind nicht beſtimmt, ſich in dieſen Vorplätzen lange zu halten. Es liegt nicht in der Natur des Menſchen und ſeines geſelligen Lebens, daß er in ſolchen ungeklärten Stimmungen dauernd verharren könne. Aus jenen Gefühlsträumereien wird ihn der bloße Lärm der Umgebung wecken. Aus jenen blaſſen Gefühlserinnerungen werden ihn neue gegenwärtige Erregungen herausreißen. Die fürchtenden oder hoffenden Ahnungen der Zukunft werden an ſich ſchon nach beſtimmten Gründen beſtimmter gezeichnet ſein. Die gleichmäßigen Gefühlsſtrömungen des Trübſinns und des Frohſinns (welcher letztere ohnehin in ſich mittheilender ſympathiſcher Natur iſt) werden bald auf Stellen ſtoßen wo ſie abſchüſſiger hinfließen, bald auf Klippen wo ſie wirbelnde Wellen kräuſeln. Wo der Gefühlsſtand ganz als ein ſtehendes Waſſer erſcheint, wird er die Fühlloſigkeit des Apathiſchen oder die Seelenruhe des Philoſophen bedeuten, von welchen jene die Wallungen der Luſt oder Unluſt überhaupt nicht zu überwinden, dieſe aber für immer überwunden hat. Alle jene Veränderungen nun würden die Momente bezeichnen, wo die Seelenſtimmungen in beſtimmte und klare Einzelgefühle übergehen. Ehe wir uns aber hierhin wenden, wollen wir den idiopathiſch-perſönlichen Gefühlsſtimmungen gegenüber eine andere, in vollem Gegenſatze zu ihnen liegende Kette von geſellig-ſympathiſchen *Stimmungsgefühlen* (wollen wir ſie gleich in beſtimmter Entgegenſetzung nennen) betrachten, die nicht habituell in uns gelegen, wohl aber ſo gut wie habituell für uns *geworden* ſind, weil ſie in dem Leben der Geſellſchaft — nicht ein- für allemal dauernd beſtehen, wohl aber immer und immer wiederkehren; Stimmungen, die nicht auf halbdunkelm Untergrunde aufgezogen, ſondern aus ganz beſtimmten, höchſt greiflichen Urſachen ſtammend in ſich höchſt charakteriſtiſch verſchiedene Modificationen der Luſt und Unluſt ſind, ohne ſich doch

zu individuellen Einzelgefühlen zu verdichten, weil ſie gemeinhin nur in Gemeinſamkeit größerer Menſchengruppen lebendig werden. Dieſe Stimmungsgefühle dürfen wir nicht mehr in dem Vorhofe, wir müſſen ſie vielmehr in den weiteſten halboffenen Feſthallen des Gemüthslebens ſuchen: bei deren erſter, mit ſicherem Fuße vollzogener Betretung die Tonkunſt in fruchtbarſter Wirkungskraft jene typiſchen feſtſtehenden
[1] Vgl. oben S. 146. Gattungen aller volksthümlichen Naturmuſik[1] zugleich im Sang- und Spielweſen, mehr im Chor- als im Einzelgeſang, geſchaffen hat, die keine Zeit in ihrem Grundweſen zu verändern, geſchweige zu zerſtören vermochte oder vermöchte. Es iſt nur eine ſinnliche und perſönliche Luſt des ruhigeren Behagens, oder der lebhafteren Fröhlichkeit, oder der zügelloſeren Ausgelaſſenheit, um die es ſich bei einem Gelage oder Tanzfeſt handelt; dieſe Luſt aber erhält durch die bloße gleichmäßige Ausbreitung der gleichen, glücklichen, erhöhten Stimmung über einen weiten Geſellſchaftskreis einen faſt mehr pſychiſch-ſympathiſchen als idiopathiſch-ſinnlichen Charakter; für die Muſik iſt der Ausdruck dieſer Luſt ſo leicht und ſo dankbar, weil alle Einzelnen zu den Verſammlungen dieſer Art die Vorausſtimmung dazu aus oft erlebter Erfahrung ſchon mit ſich bringen. Wenn bei Tanz und Gelag, in Reigen und Trinkliedern, die Geſelligkeit und die Kunſt idiopathiſche Gefühle von ſinnlicher Art durch ſympathiſche Beziehungen erſt zu adeln hat, ſo treffen beide bei Begräbniß- und Hochzeitfeiern von vornherein auf ſympathiſche Mitleiden und Mitfreuden von einer in ſich ganz ſeeliſchen Natur; auch bei dieſen Gelegenheiten bringen die Leidträger und die Glückwünſchenden dem Begräbnißchor wie dem hymenäiſchen Freudengeſang einerlei Stimmungsgefühle mit, auf welchen die Tonkunſt leicht hat, die Accorde der Trauer und Feſtlichkeit die ſie anſchlägt widerklingen zu machen. Ähnlich iſt es auch bei zwei weiteren Gattungen von weltlichen und geiſtlichen Volksgeſängen, die auf ſolchen gemeinſamen Stimmungsgefühlen aber einer zuſammengeſetzteren Art beruhen, in welchen ſich Luſt und Unluſt in ſehr unterſchiedener Weiſe vermiſchen. Auf dem Schlachtfelde iſt das Gemüth von ſehr beſtimmten,

ja heftigen gegenſätzlichen Gefühlserregungen, der Siegeshoffnung und der Todesfurcht durchzogen, die durch ihre gegenſeitigen Spannungen zu einer gemiſchten Stimmung gedämpft ſein ſollten, der eine fähige Tonkunſt eben ſo viele Kraft entnehmen als zurückgeben könnte. Man weiß durch vielfältige Erfahrungen, daß übermüthige frevle Geſänge von künſtlichen Ermuthigungsmitteln unterſtützt in jener Schwebe der Stimmungen den Ausſchlag zu einer gefährlichen Zuverſicht geben können, wie auf der andern Seite weichlich wehmüthige Heimweh- und Todesahnungslieder, wenn ſie ſich unter den Truppen verbreiten, eine gefährliche Erſchlaffung erzeugen; die heutige inſtrumentale Kriegsmuſik wird den doppelten Zweck haben, den Muth zu heben, die Furcht zu betäuben; man kann ſich in alten einfachen Zeiten Schlachtlieder denken, die den natürlichen Ernſt der Lage in ſicherem Griffe benutzend in einer mittleren Gemüthslage feſtzuhalten und durch eine Anſprache an Geiſt und Sinne zugleich zum Tode freudig gefaßt und ruhig gefaßt zum Siege zu ſtimmen verſtanden. Wenn der Anlaß zu dieſen letztern collectiven Stimmungsgefühlen und den ihnen entſprechenden Tonſtücken zum Glücke ſelten iſt, ſo kehren dagegen die Anläſſe zu einer heilſameren Art von ſolchen Gefühlen und Geſängen einer in ſich gemiſchten Natur in ſtetiger Regelmäßigkeit wieder. Das religiöſe Lied ſchlägt ſeine Wurzel in dem gleichen Stimmungsgefühle, in dem ſich eine Gemeinde dem Gotteshauſe nähert, wohin ſie durch die Weihe der Stätte, durch die Weihe alter gemeinſamer Sitte, durch die Weihe heiliger erſter Jugendeindrücke gewöhnt iſt ſtets die gleiche Andacht mitzubringen. Wir haben früher gezeigt, daß die fromme Andacht unbewußt eine Stimmung von gemiſchter Luſt und Unluſt[1], und darum doppelt ergiebig für die Tonkunſt iſt: dem höchſten Weſen gegenüber ſind wir in uns getheilt zwiſchen der erhebenden Bewunderung einer übererhabenen Macht und Größe und der niederbeugenden Empfindung unſerer eigenen Schwäche und Kleinheit, zwiſchen Hochgefühl und Demuth, zwiſchen Gottſeligkeit und Gottesfurcht. Ein ſolches Stimmungsgefühl durchdringt alle Choräle und alle kunſtmäßigeren gottes-

[1] Vgl. oben S. 71.

dienſtlichen Kirchengeſänge, die ſo gut wie nie auf beſondere Fälle und Gelegenheiten geſtellt ſind, wo etwa eine ausgeſprochene Dankfreude für ein gewiſſes beſonderes Volksglück oder eine ausgeſprochene Trauer über eine gewiſſe beſondere Volksnoth am Orte wäre, die vielmehr ihre große Wirkung empfangen durch ihre Mittelhaltung in dem feierlichen Ernſte, in dem ſie das Mittelmaas der gemiſchten Andachtempfindung ausdrücken im Namen der in Einem Geiſte und Herzen verſammelten Menge.

Stimmungsgefühle bei beſonderen Anläſſen.

Die Inſtrumentalkunſt, fanden wir, drückt allgemeine Gefühlsſtimmungen ſelbſt ohne Willen und Abſicht aus und warf ſich, dieſes ihres Vermögens inne geworden, mit Abſicht und Willen auf deren Darſtellung, ſelbſt über die Grenzen ihres Vermögens hinaus. In den geſammtheitlichen Stimmungsgefühlen einer zu einerlei Verrichtung vereinigten Menge, die ſich aus einerlei wiederkehrenden Anläſſen in beſtimmte wiederkehrende Gefühlslagen verſetzt ſieht, theilt ſich die Spiel- und Sangmuſik und löst das Spiel den Geſang aus früher angegebenen Urſachen vielfach ab.[1] Man mag ſich dieſe letztere Wendung um ſo leichter erklären, je natürlicher es iſt, daß jene wiederkehrenden Stimmungsgefühle in der Länge der Zeit durch dauernde Gewohnheit bei dem großen Haufen in vagere Gefühlsſtimmungen ablaſſen. Das einſt geſungene Tanzlied ſpielt nun das Orcheſter, die Kämpfer begleitet die Janitſcharenmuſik, das Beſtattungslied iſt höchſtens durch einen Trauermarſch erſetzt; nur in der Kirche hat ſich, Dank der Achtung vor der heiligen Überlieferung, der Geſang behauptet. Wenn die Tonkunſt auf dieß Gebiet der collectiven Stimmungsgefühle beſchränkt geblieben wäre, ſo würde ſie in wenige den angeführten Anläſſen entſprechende Formen gebannt und daher den Gefahren der Eintönigkeit und des Mechanismus ausgeſetzt worden ſein. Sie ſchloß ſich hier dem breiteren geſelligen Leben, dem großen Volksleben in allen Momenten gemeinſamer Leiden und Freuden als Ausdruck gemeinſamer Stimmungen an; ſie bildete ſich nach jenen verſchiedenen Richtungen hin durch ſäculare Pflege tiefe nationale Unterſchiede an; ſie bildete

[1] Vgl. oben S. 146.

ſich nach den Gegenſtänden in charakteriſtiſchen Formen beſtimmt geſchiedene Gattungen aus; ſie eignete ſich in dem gottesdienſtlichen Geſange eine großartige Stiliſtik an, die ihr auf dieſem Gebiete die größten Wirkungen von einem dauernden Beſtande geſichert hat. Aber eine ſchaffende, nach allen ihren Anlagen entwickelte Kunſt hätte ſich innerhalb der Grenzen dieſer geſelligen Volksmuſik, eben wegen ihrer Beſchränkung auf die ſtehenden Anläſſe ſtetiger Stimmungsgefühle von einem allgemeineren Charakter, nicht geſtalten können. Auch in dieſer Sphäre, wie in jener der idiopathiſch-perſönlichen Gefühlsſtimmungen, drängte daher Alles in der Kunſt wie in dem Leben, in der Kunſt weil in dem Leben, zu der Durchbrechung der gegebenen Normen und Formen. Es war doch nicht immer Einerlei Veranlaſſung des Tanzes; es war doch ein Unterſchied, weſſen Hochzeit oder Begräbniß zu feiern war; es gab ungewöhnlich gehobene Siegesfeſte; es gab religiöſe Andachtsfeiern von ungewöhnlich ſtarken Antrieben, die eine außerordentliche, nicht typiſch verflachte Erhebung verlangten. Im Alterthum bildete ſich an den Dionyſosfeſten der Dithyrambus aus und Tanzreihen ſchoben ſich an die gottesdienſtlichen Begehungen an; im Mittelalter kamen die Paſſionsaufführungen auf, um den Tod Chriſti auf eine mehr als liturgiſche Weiſe zu feiern; das Siegeslied ward zum Tedeum; die fürſtlichen Hochzeiten wurden durch mythologiſche Darſtellungen erhöht: dieß ſind in den älteren und neueren Zeiten überall die Rudimente von Schauſpiel, Oper und Oratorium geweſen, in denen ſich die Kunſt erſt frei rang von Conventionen Überlieferungen und Stilen, um ſich ganz auf eigene Füße zu ſtellen. Damit ſchob auch auf dieſem Gebiete Alles aus den offenen Hallen der Gefühle wie der Gefühlskunſt in die inneren Räume vor, wo es ſich zunächſt um deutlicher charakteriſirten Ausdruck von ſchärfer beſtimmten Stimmungsgefühlen handelte, die aus beſonderen, lebendigen, gegenwärtigen Anläſſen und Verhältniſſen aufſchoſſen. Der Chor, der Collectivgeſang, der ſich auf völlig individualiſirte Gefühle, wie ſie in dem Einzelleben der Menſchen vorkommen, nicht beziehen läßt, der

daher in dieſen Regionen gemeingefühliger Stimmungen ſeine eigentliche Stätte hat, konnte zu einer mannichfaltigen und großartigen Entwicklung erſt nach dieſer Wendung gelangen[1]; damit er es in vollerem und vollſtem Maaße könne, haben wir geſehen, geſellte er ſich die Inſtrumentalbegleitung zu[1], die in dieſem Falle mehr als in jedem anderen das Höchſte ihrer Beſtimmung und ihrer Wirkſamkeit erreichte. Halte man das lebendigſte, was das volksmäßige Schlacht- und Siegeslied oder der typiſche Kirchengeſang und Choral andächtigſter Einfalt geſchaffen hat, an die großen nationalen und religiöſen Ausbrüche des Dankjubels, des Siegjauchzens, des Preisrufens oder der jammernden Wehklage ganzer Völker über ein gegenwärtiges Heil und Glück, über eine gegenwärtige Noth und Drangſal in den altteſtamentlichen Oratorien Händels; und über den Illuſtrationen dieſer Tonſtücke, die wir nicht erſt einzeln aufzuzählen brauchen, wird man einig ſein, daß hier der Chorgeſang ſeine herrlichſten Triumphe gefeiert hat. In jeder anderen der einzelnen Richtungen, in die wir den Chorgeſang in dieſer Sphäre ſich haben zertheilen ſehen, im Tanz- im Gelag- im Begräbnißgeſang iſt die gleiche Beobachtung zu machen: wie überall, wo ſich das Typiſch-Allgemeine in charakteriſtiſche Unterſchiedenheit auseinanderlegt, der durchgebildeten Tonkunſt die willkommeneren und vollkommeneren Aufgaben geſtellt werden. Es geht bei Händel weit über die herkömmlichen trivialen Tanzliedformen hinaus und iſt zugleich unter ſich himmelweit verſchieden, wie er die Philiſter im Samſon in lärmender Feſtfreude ihre Volksfeier begehen und wie er im Herakles die Trachinier den Reihentanz ſtellen läßt zu Ehren ihres heroiſchen Fürſten; wie er im Allegro die perſonificirten Begleiter der Freude zum elaſtiſch ſchwebenden Schritttanze, und in Zeit und Wahrheit die Nymphen und Faunen aus weiter Bruſt zum Tanzfeſte im Freien rufen läßt; wie anders belebt im Allegro die engliſchen Dirnen und Burſchen und im Acis die ſiculiſchen Hirten ihren Anger- und Flurtanz halten, und wie verſchieden der Tonkünſtler wieder dieſe letzteren, ungeheißen von dem Poeten, ihre Schlingreihen ſchwingen macht, wenn ſie, den Zwiegeſang

[1] Vgl. oben S. 127 f.

[1] Vgl. oben S. 139.

des geliebten Liebespaares (Selig, ſelig wir) aufgreifend, dieſen Freunden, und nicht mehr den Fluren ihren Preis ſingen. So iſt es bei ihm weit ein anderes, wenn die Makedonier Alexanders zur verdienten Erholung nach dem Kampfe dem Ordner des Feſttrunks ein geordnetes Trinklied ſingen in einer gemeſſenen Luſt, in der man doch die Zecher ſich im freudigen Wohlgefühl des Genuſſes rückbäumen und die wohligen Glieder recken ſieht, und wenn dagegen die Babylonier Belſazars ihrem Geſach in rauſchenderer Luſt eine Nacht der Schwelgerei widmen. So durchgreifend verſchieden charakteriſiren ſich bei Händel auch die mannichfaltigen Trauergeſänge in ſeinen Oratorien. Der gleiche Klagruf „Er iſt nicht mehr“ wird von vollen Chören dem Herakles, dem Matathias, dem Samſon und dem Acis geſungen: nur mit Einem kurzen Satze in einem elegiſchen Geſang voll großartiger Milde und Rührung dem Samſon der als Sieger ſtarb; in kraftvoll männlicher Klage dem Herakles, der ſich ſelbſt das glorreiche Ende nach glorreichem Leben bereitet; in voll austönendem Jammer dem Matathias, mit dem die Hoffnung des Volkes dahinſchwand; dem reizenden Knaben Acis in ſanftem Klagerguß eines weichlichen Schmerzes, der ſich von dem ſtets wiederholten Abſchiedsrufe wie nicht loszuringen weiß. In dieſen unterſchiedenen Charakteriſtiken des Beſonderen eines jedesmaligen Falls tritt erſt das Tiefſte und Geiſtigſte der Macht der Tonkunſt zu Tage, für das leider ſeit langeher unter den abſtumpfenden Wirkungen der Inſtrumentalmuſik und den banauſiſchen Gewöhnungen ſo vieler Muſiker von Fach aller Sinn verloren gegangen iſt. Wir wollen die erſte Hälfte dieſes harten Satzes an Händels Trauerhymne auf den Tod der Königin Karoline, die zweite Hälfte durch deren Schickſale erhärten. In dieſem Begräbnißgeſange iſt an der Hand der Dichtung das muſikaliſche Bildniß der geſtorbenen Fürſtin in der Verühmung ihrer einzelnen Eigenſchaften, ihrer Anmuth Milde und Wohlthätigkeit, in lieblich zarten und nachdrucksvollen Zügen entworfen, und das Trauliche und Herzliche in dieſer Schilderung iſt dann mit dem Feierlichen und Erhabenen in der zweiten Hälfte des Werkes, die dem ewigen

Theil des Menſchen zugekehrt iſt und die Seligkeit des Frommen und Weiſen preist in deren Zahl nun die Geſchiedene aufgenommen iſt, in eine treffliche Paarung zugleich und Gegenſätzlichkeit gebracht, daß hierin weſentlich der Hauptreiz des Werkes zu ſuchen iſt: eines Chorwerkes, beſtimmt einem Volksgefühle in einem ausnahmsweiſen Falle Ausdruck zu geben. In Deutſchland hat man dieß weibliche Portrait auf Chriſtus übertragen und Text und Muſik mit der bloßen Veränderung des Sie in Er zu „Empfindungen am Grabe Jeſu" geſtempelt; man hat aus dem Grabgeſang der Fürſtin eine Art Paſſion gemacht. Die das veranſtaltet und noch bis in die neueſte Zeit fortgepflanzt haben, hatten in aller Gedankenloſigkeit kein Arg dabei oder keine Ahnung davon, weder daß ſie das Andenken der in dem Werke Gefeierten, noch daß ſie den Erlöſertod des Heilands, noch daß ſie die muſikaliſche Kunſt um die Wette blasphemirten und profanirten! Wenn man derſelben Menge, die heute am Grabe einer edlen Frau dieſes Tonwerk ſingen hörte, morgen daſſelbe Werk mit dem veränderten Texte und Titel in der Kirche ſingen würde, der große Haufe würde bewähren, daß er mehr geiſtige Auffaſſung der Tonkunſt beſitze, als jene plumpen Handwerksmeiſter der muſikaliſchen Induſtrie.

Perſönliche Gefühle.

Wie groß die Gebietserweiterung der Tonkunſt erſcheint, wenn man von ihrer Beſchäftigung mit bloßen Gefühlsſtimmungen herüberblickt zu ihrer Darſtellung von Stimmungsgefühlen, und wieder wenn man ihren Fortgang von den allgemeineren dieſer Stimmungsgefühle zu den aus beſonderen Fällen und Anläſſen entwickelten betrachtet, die ganze Tiefe und Weite der Gefühlsräume eröffnete ſich ihr erſt dann, als ſie zur Schilderung beſtimmter Gefühle einzelner Perſönlichkeiten vorſchritt, als ſie ſich die Darſtellung aller denkbaren Menſchennatur in jeder denkbaren Lage zu ihrer unermeßlichen Aufgabe nahm. Eine Welteroberung lag in der Beſitznahme dieſer perſönlich individualiſirten und zugleich gegenſtändlich unterſchiedenen Einzelgefühle, in welchen ſich im Gemüthe, (dem Geſammtvermögen des Gefühlsweſens,) in Folge irgend welcher Eindrücke aus irgend welchen Erfahrungen die

Luſt einer verträglichen Übereinſtimmung oder die Unluſt eines unverträglichen Gegenſatzes ausſpricht, je nachdem die Seele ihr Behagen oder ihre Spannkraft erhöht oder geſchwächt, ihren Selbſtgenuß verſüßt oder verbittert empfindet. Denn es iſt eine ganze Welt von Möglichkeiten in den menſchlichen Gefühlszuſtänden gelegen, denen zwar die bloßen beiden Grundgefühle der Luſt und Unluſt unterliegen, die aber in eine Unendlichkeit der Abſtufungen von dem rohen körperlichen Schmerz und dem gemeinen Kitzel ſinnlicher Freude an bis zu der innigſten Wehmuth und dem ſtillen Entzücken des Wonnegefühls ſich zerlegen: ihrer Unterſcheidungen können ſtrenge genommen ſo viele ſein, als die Summe der gefühlserregenden Anläſſe und Gegenſtände, multiplicirt mit der Summe der gefühlsempfänglichen Menſchen austragen würde. Es reizen uns anziehend und abſtoßend todte und lebendige, ferne und nahe, vergangene, gegenwärtige und künftige Dinge; es reizen uns Naturgegenſtände und Zeitvertreibe und Beſchäftigungen von tauſenderlei Art; es reizen uns zahlloſe Lockungen wohlwollender und wohlthuender, anmuthig-luſtverbreitender, ſchmeichelnd-verführeriſcher, lieblich-zärtlicher Begegnungen und Erſcheinungen, wie uns die Gegenſätze alles Ungethümen, Unholden, Ungeheuren, Unheimlichen zurückſcheuchen. Dieß Alles wirkt höchſt verſchiedenartig auf uns, je nach dem Zeitalter, dem Volke, den geſammten Lebenszuſtänden oder den augenblicklichen Verhältniſſen in die wir geſetzt, je nach den Körperanlagen mit denen wir geboren ſind, je nach den Erfahrungen die wir erlebten, je nach dem Geſchlechte dem wir angehören, je nach dem Alter in dem wir ſtehen; anders in dem Manne, der die Gefühle geiſtig geläutert, anders in dem Greiſe, in dem die ſinkende Lebenskraft die Gefühle abgeſtumpft hat, anders in dem Kinde, in dem das Gefühlsleben noch ganz mit organiſchen Zuſtänden verwebt iſt; anders bei einer unmäßig geſteigerten Erregung des Nervenſyſtems, in der wir Schmerzen ſtandhaft ertragen, anders bei einem ungewöhnlichen Grade der Nervenerſchlaffung, in der wir Alles als unerträglichen Schmerz empfinden. So heben ſich auf dieſem Einen Doppelgrunde

von Freud und Leid eine Unzahl von Gefühlsfärbungen und Schattirungen ab, deren unüberſehbare Mannichfaltigkeit zu unterſcheiden und zu kennzeichnen ein eitler Verſuch ſein würde. Wir können nach der Kraft, der Schnelligkeit, der Überraſchung oder nach der Schwäche, Langſamkeit und Vorbereitung eines Reizes, die Heftigkeit oder Sanftheit der erregten Gefühle, wir können nach der ruhigen oder ſtürmiſchen Folge der allmählichen oder plötzlichen Veränderungen in der Seele, die Macht, die Innerlichkeit, die Tiefe, die Spannung, die Dauer, die Art und Weiſe der Luſt oder Unluſt unterſcheiden; ſagen wir lieber: wir können ſie fühlen, denn der unterſcheidende Begriff reicht in dieſen geheimnißvollen Regionen nicht weit, und die Sprache, obzwar ſie ſich in häufigen Anläufen an den feinen Nuancirungen verſuchte, hat ſich weit zu arm zu dieſem Geſchäfte bewieſen. In einerlei Sache verbinden zweierlei Perſonen nur in den gröbſten Unterſcheidungen mit einer Gefühlsbezeichnung die gleichen Begriffe. In zwei verſchiedenen Sprachen deckt ſehr ſelten die Überſetzung irgend einer ſubtileren Gefühlsbenennung genau das Original. Wenn Jemand Bentham's Schema der Gefühlsreihen mit all ſeinen ſelbſtgeſchaffenen Unterſchieden und Unterſchiedsbenennungen ins Deutſche überſetzen wollte, ſo ſtänden zwei chaotiſche Syſteme neben einander, die entfernt nicht das gleiche ausſagen würden, an denen jeder Denker mit ſeinen eigenen Gedanken rütteln würde. Wo es nur auf Bezeichnungen der Gegenſätze in den verſchiedenen Stufengraden der Luſt und Unluſt ankam, ſtritten ſich die Begriffe ganz als ob ſie eben ſo vag wären, wie die Töne mit welchen die Muſik dieſe ätheriſchen Unterſchiede thatſächlich zu kennzeichnen verſucht, begrifflich anzugeben freilich gar nicht vermag. Wenn wir hier verſuchen, nach unſerem Sinne eine Doppelkette einfacher Modificationen jener reinen Grundgegenſätze in allem Gefühlsweſen zu zeichnen, ſo ſind wir im Voraus eben ſo gefaßt auf alle möglichen Einwürfe gegen dieſes Schema, wie wir von vornherein allen Anſpruch auf irgend eine Vollſtändigkeit und Untrüglichkeit unſerer Aufſtellung aufgegeben haben.

Modificationen der Luſt und Unluſt.

Wir kehren zu den beiden dunkleren Grundſtimmungen der Seele zurück, jenen anhaltenderen, auf der Vorherrſchaft irgend einer Fülle oder eines Mangels, einer Kraft oder Schwäche, einer Freiheit oder Unfreiheit erzeugten chroniſchen Zuſtänden der Luſt und Unluſt, der Freude und des Leides, des Wohles und Wehes, des Genuſſes und des Schmerzes, die, wie wir angaben, durch den Fluß des Lebens auf Weg und Steg in lebendigere, ſchärfer beſtimmte Einzelgefühle hinübergedrängt werden. Jeder weiß, jeder erlebt es an ſich und Anderen, wie ſich auf der Folie allgemeiner ſanguiniſcher oder melancholiſcher Hänge jeden Augenblick einzelne, aus neuen Erlebniſſen entſprungene, acutere Leiden und Freuden, Genüſſe und Schmerzen herausheben: ſehr verſchiedene Wirkungen ſehr verſchiedenartiger Erfahrungen eines Guts oder Übels, eines Erfolgs oder Fehlſchlags, die dann wieder zurückwirken auf die Befeſtigung der beharrlicheren Zuſtände der Leidmüthigkeit oder des Frohmuths, in deren Kraft wir geneigt ſind, alle Dinge erhellt oder verfinſtert zu ſehen und unſere roſige oder ſchwarze Brille allen Mitgeſchöpfen zu leihen. Zu den anhaltenderen Dispoſitionen des Froh- und Trübſinns ſtellen ſich in ſehr verwiſchten Grenzübergängen ganze Reihen nach Grad und Dauer unterſchiedener Gegenſätze: die Freudigkeit, die aus befriedigter Erinnerung und heiterer Gegenwart froh und getroſt in die Zukunft blickt, und auf der Gegenſeite die Traurigkeit die, in die nagenden Misgefühle des Kummers, des Harmes und Grames verſchiedenartig abgeſtuft, in ſchwerer Nachempfindung einer herben Vergangenheit, unter dem Druck eines unabgeholfenen Wehs finſter nach dem Kommenden ausſieht; das Vergnügen und das Misvergnügen, das befriedigte Behagen und das unbefriedigte Misbehagen, die eben fließende Wohllaune und die überall anſtoßende Übellaune derer, die auf der einen Seite allen möglichen Selbſtgenuß haben, die ihr Genüge haben bei dem ruhigen Wohlgefühle einer ungetrübten Exiſtenz aus der alle Sorgen Störungen und Entbehrungen weggeräumt ſcheinen, und auf der andern Seite derer, die

alles Selbſtgenuſſes verluſtig, von dem Ungenüge ihrer Umgebung verſtimmt, auf allen ihren Wegen nichts als Sorgen Störungen und Entbehrungen ſehen. Auf dieſen Spielarten einer paſſiveren, dauernderen Luſt oder Unluſt heben ſich dann wieder verwandte Regungen einer lebhafteren, beweglicheren, flüſſigeren, elaſtiſcheren Natur ab: die Fröhlichkeit, die, wo die Freudigkeit ſich auch in ſtiller Innigkeit zuſammenfaſſen kann, der lauten äußeren Bezeugung der Frohſtimmung bei jedem einzelnen Anlaſſe bedarf, und die Bekümmerniß, die von dem gleichtönig brütenden Kummer abſticht durch die unruhige Zertheilung in verſchiedenartige Sorgen; die Vergnüglichkeit, die leicht bei Wenigem ihre Behaglichkeit findet und die Grämlichkeit, die ſich über Allem leicht unbehaglich gereizt fühlt; dann (was im Seeliſchen ſo viel bedeutet wie im Körperlichen die Erquickung, die Labe, die Letze, und im Gegentheil die Störung Kränkung Verletzung des Lebensgefühles,) das vielfältig empfängliche Ergötzen, das ſich bei angenehmer, der Neigung zuſagender Umgebung, Unterhaltung und Beſchäftigung im erwünſchten Selbſtgefallen fühlt, und der vielgeſtaltige reizbare Mismuth, der von Nichts eine zuſagende Empfindung zu empfangen ſcheint, den jede Umgebung mürriſch, jede Unterhaltung verdrießlich, jede Beſchäftigung ärgerlich macht; die Munterkeit, die frei von jedem leiblichen und geiſtigen Siechthum oder Müdigkeit, hellblickend und wach, aufgeräumt, aufgeweckt, zur Ergreifung jeder Freude leicht bewegt, leicht hingeriſſen bis zur Ausgelaſſenheit iſt, und die Betrübniß, die, in der Vorſtellung eines Übels oder Verluſtes befangen, trübſelig blickt und ſchläfrig, zu angenehmen Eindrücken von nichts anzuregen iſt; die frohgemuthe Luſtigkeit, die ſich in leichtem Spiele ungehemmter Kraft aufgelegt fühlt zu jedem Thun und Unternehmen, und die Niedergeſchlagenheit, die zu allem unluſtig des Triebs, des Muthes, der Kraft zu jeder friſchen Lebensbethätigung entbehrt und alle freudige Stimmung des Begehrens Beſtrebens und Wirkens verneint. Gehen wir zu den ſtärkeren und ſtärkſten Graden der Luſt und Unluſt vor, ſo ſcheint ſich unſere Kette in einen Reif zu

runden: wir gehen durch noch raſcher vorübergehende Momente wieder zu beharrlicheren Zuſtänden zurück. Ein Gefühl der Luſt, das uns vor einem überraſchend anziehenden Gegenſtande ganz einnimmt und übernimmt, vertieft ſich auf Augenblicke zu einer ſtillen Verzauberung. Wenn uns der einnehmende Gegenſtand mit einer ganz ungeahnten Fülle von Glück überſchüttet und außer uns ſetzt, ſo ſpannt ſich das Luſtgefühl zur Verzückung. Tritt das ruhigere Bewußtſein hinzu, das uns mit Willen und Wiſſen in den hohen Genuß Eines allherrſchenden, in ſtiller Verſenkung oder in lautem Erguſſe ſich äußernden, erhabenen Freudengefühles feſtbannt, ſo ſind wir in Entzücken gerathen. Dann noch ſteigert ſich dieſer ſcheinbar höchſte Grad der Luſt durch Dauer, durch Innigkeit und ſtille Sinnigkeit zu noch höherer Befriedigung, zur Wonne und zu dem noch gehobeneren Gefühle, mit dem wir den übermenſchlichen Glückſtand der Himmelbewohner benennen, zur Seligkeit, die ſich in einer ſanft ermäßigten wie in einer berauſchten heiligen Freudigkeit zu äußern vermag. In gleicher Stufenfolge wird auf der anderen Seite ein Gefühl der Unluſt, das in jäher Überraſchung über einem abſtoßenden Gegenſtand Leib und Seele mit plötzlicher Gewalt ergreift, die Lähmung mit der es uns befällt zur Erſtarrung ſpannen. Wenn uns der Eindruck des widrigen Gegenſtandes, der uns unvorbereitet wie ein elektriſcher Schlag traf, durch eine Übermacht ſtarker, nicht ganz durchſchauter Bedrohniſſe erſchüttert, ſo wird das Unluſtgefühl zu ſchreckhaftem Schaudern und Grauſen. Tritt die in beiden Fällen unterdrückte, wie das Blut zurückgeſtaute Beſinnung wieder ein, die uns über dem klarer erkannten abſtoßenden Gegenſtande in Ein allherrſchendes, in ſtiller Verſenkung rückgehaltenes oder in lauten Ausbrüchen ſich ergehendes Abſcheugefühl feſtbannt, ſo ſind wir in Entſetzen gerathen. Dann noch ſteigert ſich dieſer ſcheinbar höchſte Grad der Unluſt durch Dauer, durch Innigkeit und ſtille Sinnigkeit zu noch bewußterem Seelenſchmerz über einen unwiederbringlichen Verluſt oder eine unverwindbare traurige Erfahrung, zur Wehmuth, der ſtets eine Rückbeziehung des

Leidens auf höhere Ideen unterzuliegen pflegt. Und wieder jenſeits dieſes Gefühles liegt noch, im Gegenſatz zu dem Wonnegefühl der Seligen, der äußerſte Grad der hölliſchen Pein und Qual, die ſich ebenſowohl in ein ſtummes beklommenes Vernichtungsgefühl verſchließen, wie in dem raſenden Schmerz der Marter und Folter zu äußern vermag.

Vermögen der verſchiedenen muſik. Gattungen zur Darſtellung der perſönlichen Gefühle.

In dem weiten Umfange nun dieſes, von den endloſen Bewegungen des mannichfaltigen individuellen Lebens ausgefüllten Gefühlskreiſes iſt der Tonkunſt der endloſe Raum geöffnet zu ihrer freieſten Entfaltung in der idealiſirten Darſtellung dieſer Bewegungen. Die Tondichter haben ſich in ihn vertieft niedertauchend in die Gründe des ſubjectiven Eigengefühls, und haben ſich in ihm ausgebreitet umſchweifend in der Gefühlswelt der weiten Menſchheit außer ihnen: Umfang, Kraft, Werth und Wirkung ſteigen mit der Objectivität ihrer Werke und mit dem erweiterten Verbande der Mittel, des Spiels mit dem Geſange, des Geſangsausdrucks mit dem Wortſinne, des Wortes mit der Handlung. Die Inſtrumentalkunſt, als ſie in poetiſchen Intentionen zu arbeiten anfing, ſetzte ſich unter anderm das Ziel, (mehr als innere Stimmungen,) innere Einzelgefühle der Seele zu entwickeln. Es iſt eingeräumt, daß ſie die beiden gegenſätzlichen Grundtöne alles Gefühlsweſens anſchlagen kann, daß ſie auch manche der feinen Veränderungen innerhalb dieſer Gegenſätze angeben und, wenn ſie die angeſchlagene Stimmung feſthält, durch ein breites Verweilen und ſchwelgeriſches Ausmalen höchſt ergreifend ausführen kann: immer bleibt dieß bloße Stimmungsmuſik, die aus dem Unſichern und Ungewiſſen nirgends hinaus kann. Wir wiſſen, daß wir die ernſten oder ſchwermüthigen Stimmungen in dem Largo, Andante und Adagio, die heitern und fröhlichen in dem Allegro und Scherzo zu ſuchen haben; wollten die Tondichter ſtatt dieſer Benennungen beſtimmtere Modificationen des Grundgefühles angeben, die ſie ſchildern wollten, ſo würde — wenn ſich doch ſelbſt der Begriff über die Wortbezeichnungen dieſer Tinten und Schattirungen nicht einigt —, der Sinn ſich über

ihre Tonbezeichnungen noch viel weniger einigen. Wir haben vorhin an dem Beiſpiele von Händels Frohſinn und Schwermuth deutlich zu machen geſucht, wie ſehr der Umfang des Vermögens der Spielkunſt zuſammenſchrumpft, wenn man ihr, ſelbſt auf dieſem ihrem eigenen Gebiete der bloßen Stimmungen, die Vocalmuſik gegenüberſtellt; wir wollen an dieſer Stelle noch ein einfacheres, kürzeres Beiſpiel anziehen. Der Samſon beginnt mit der Feier des Dagontages unter den Philiſtern; drei aufeinanderfolgende Lieder ohne weſentliche Verſchiedenheit des Inhalts jubeln eine zuverſichtliche laute Feſtfröhlichkeit aus, die Stimmung des Tages; das erſte, aus Frauenmund, elaſtiſch hell und ſchrill wie der Pfeifenton von dem es ſingt, das zweite feſter und kräftiger bewegt, aus Mannesmund, das dritte wieder aus Frauenmund ruhiger einlenkend, um den Übergang zu der Trauer in dem gedrückten hebräiſchen Lager zu vermitteln. Das Alles ließe ſich, blos inſtrumental geſtaltet, unendlich fein ausweben, aber Niemand würde es begreifen; der äſthetiſche Zweck, der in dem fein gezogenen Kreisbogen der ſteigenden und nachlaſſenden Stärke der geſchilderten Feſtſtimmung verfolgt iſt, ginge verloren; das geiſtige Moment des machtfrohen Übermuths in den Geſängen wäre nicht zu unterſcheiden, weil eben auf die Gründe und Quellen aller und jeder Stimmungsveränderungen nur das Wort zurückzuführen vermag. Die Töne für ſich allein gehen nur in blindem Taſten in die Sonderräume des Gefühlsbaues ein; nur an der Hand des Wortes können ſie mit deſſen Augen hellſichtig in die dunkleren Tiefen ſeines Inneren vorſchreiten. — Dieſen Gang hat das lyriſche Lied, kraft des reinen und klaren, in ihm vollzogenen Bündniſſes zwiſchen Ton und Wort, mit ſicherem Vertrauen angetreten; es iſt die urſprünglichſte und die naturgemäße Gattung, die für die muſikaliſche Darſtellung der Einzelgefühle eintrat. In der naiven Kunſt des Mittelalters drehte ſich unter Franzoſen und Deutſchen faſt der ganze Inhalt der geſungenen lyriſchen Dichtung in völliger Bewußtheit, auf den Angeln der beiden Grundgefühle von Freude und Leid (joi e marimen), um wenige ſcharf angegebene ewig variirte

Gegenſtände der Luſt und Unluſt, um Sommerfreude und Winterleid, um der Vögel Ertönen und Verſtummen, um der Blumen Blühen und Welken, um das wechſelnde Wohl und Wehe der Liebe herum. Die Lyrik der ſpäteren Jahrhunderte hat ſich, Schritt haltend mit dem erweiterten Umfang des geiſtigen Lebens, weiter und weiter ausgebreitet; ſie hat alle erdenkbaren Quellen der Luſt und Unluſt in allen Tiefen und Fernen ausgeſpäht; ſie hat das Möglichſte geleiſtet und das Unmöglichſte verſucht, um dem Liede den weiteſten und vielfältigſten Inhalt zu geben. Allein in das Verborgenſte Innerſte und Allerheiligſte des Gefühlsweſens drang auch Lyrik und Lied auf dieſem Wege nicht vor, wo ſie in der ſubjectiven Sphäre verharrend ſich in eine Sackgaſſe verloren. Die Liedbichter und Setzer, ob vollendete Künſtler ob einfache Laien, die in eigenem Namen ihre eigenen Seelenzuſtände oder aus eigener Phantaſie die Gemüthslagen Anderer beſangen, bewegten ſich nothwendig in einer engen Schranke. Das reichſte Künſtlerleben iſt nicht füglich von ſtarken Seelenbewegungen erſchüttert; die größeren Gegenſtände mangeln dem lyriſchen Liede, in welchem das ſubjective Moment mehr Werth hat als das objective. Daß in dieſer Beſchränkung auf das Subject der Grund der verhältnißmäßigen Enge der Lyrik gelegen iſt, aus der ſich daher alle ächten Dichter und Tondichter bald hinausgetrieben fühlen, nichts kann deutlicher ſein als dieß. Greifen wir, um dieß anſchaulich zu machen, zu jenen höheren und höchſten Spannungen des Gefühls zurück, die für Beider Kunſt doch natürlich auch die höheren Aufgaben ſein würden. Es ſoll alſo der lyriſche Poet in einem Momente der plötzlichen Verzauberung und Verzückung ſtehen oder ſich in ihn verſetzen und mit ſeinem Liede zu ſympathiſchem Mitgefühle ſtimmen wollen, ſo würde er doch aus der Ferne von vergangenen Dingen zu uns reden; er würde für die Angabe und Schilderung der Anläſſe, die entweder plötzlich und gegenwärtig oder ſehr tiefgreifender geiſtiger Natur ſein müſſen, einer Menge Zeit und Worte bedürfen, die den Eindruck ſchon der Dichtung abſtumpfen, dem Tondichter aber die Wege zu ſeinen Wirkungen ganz verlegen würden. Noch viel

auffallender iſt das Unvermögen des lyriſchen Liedes zu der Darſtellung der entgegenſtehenden äußerſten Grade der Unluſt. Die Zuſtände plötzlichen Erſtarrens oder Schauderns würde der Lyriker kaum nur unternehmen zu ſchildern; die lebenvolle Veranſchaulichung der grellen Überraſchungen oder der inneren geiſtigen Vorgänge, welche ſie hervorrufen, würde ihm hier noch ſchwieriger werden; Er und noch mehr der Tondichter würde mit dem Widerſpruch zu kämpfen haben, in knappen Worten und Tönen Gefühlslagen malen zu ſollen, die ſich ſtellenweiſe durch ein Verſtummen der Laute, in der Gebrochenheit der Töne, im Ausſetzen des Athems charakteriſiren, während er zugleich wortreich die Entſtehung der Lage auseinanderzuſetzen hätte; beide würden über dem angeſtellten Verſuche in die dramatiſche Weiſe verfallen, ohne doch entfernt damit erreichen zu können, was im Drama die dargeſtellte Handlung von ſelber gewährt. Man ſieht, wie hier die Natur der Sache aus der Lyrik in das Drama vordrängt. Schon das lyriſch-epiſche Volkslied, das zur Erzählung von Begebenheiten griff, ſchien der ſubjectiven Sphäre des rein Lyriſchen entgehen zu wollen. Blieb es dabei, wie in Deutſchland vorzugsweiſe geſchah, dichteriſch auf der perſönlich gefühligen Auffaſſung haften, ſo war ihm muſikaliſch die ſtrophiſche Melodiewiederholung geboten und es verleugnete dann nicht weſentlich den lyriſchen Charakter. Kleidete es ſich, um größere Situationen aus größer angelegten Handlungen zu gewinnen, in die Formen der Ballade und Romanze, ſo betrat es bereits den Weg in das Dramatiſche und der Tondichter mußte zur Durchcomponirung greifen. Der entſcheidende Schritt, der zu dem Größten und Tiefſten in der Gefühlswelt und der Tonkunſt zugleich führte, geſchah erſt mit dem entſchloſſenen Übertritt auf die Bühne, wo Dichter und Tondichter ihre Chöre und Sprechgeſänge und lyriſch-dramatiſchen Arien vor eine Zuhörerſchaft tragen, welche die Gegenſtände jener gewaltſameren Seelenbewegungen lebendig vor ſich ſieht: wenige treffende Worte und Töne an eine feſſelnde Handlung geknüpft richten dann mit den geringſten Mitteln aus, was der Lyriker mit keinem Aufgebot von

Mitteln zu leiſten vermag. Das bloße Anſchauen eines Spiegelbildes genügt in Händels Semele, um den Ausbruch der Geliebten des Zeus in die hingeriſſenſte Verzückung über ihre göttergleiche Schönheit motivirend für die Darſtellung zu ermöglichen. Die bloße Verderben kündigende Hand und Schrift im Belſazar genügt, um die ganze Kette jener ſtärkſten Erſchütterungen der Unluſt, die wir bezeichnet haben, die tondichteriſche Darſtellung durchziehen zu machen. Der ins Herz getroffene Wüſtling iſt mit dem ausgeſtoßenen ha! bei dem ſchrecklichen Anblick ſtumm geſchlagen; in ſeiner Verſtummung liegt eine Beredſamkeit, die dem lyriſchen Dichter anzuwenden unmöglich wäre. Der Hülferuf des Chors ſpricht an Statt des zunggelähmten Königs in trefflich gemiſchten Modulationen des Schreckens, des Starrens, des Mitleids, des Unmuths über die geſtörte Feſtfreude; auch in dem Chor iſt es an einer Stelle, wo der Sopran allein eine recitativiſche Stelle ſingt, als ob allen Anderen das Wort verſage. In das Erſtarren der Magier, die die Schrift auslegen ſollen und nicht können, miſcht ſich ein Unluſtgefühl mehr geiſtiger Art; das unerwartete und ſchreckhafte Räthſel, dem ſie nicht gewachſen ſind, beſtürzt ihre verblüffte Weisheit; ihr Verſtand ſteht ſtill; auch ihnen geht bis auf ein Paar tonloſe Takte die Rede aus. Wieder tritt ein Chor für den entſetzten König ein in dem Rufe einer Verzweiflung, die noch in ſchwebender Spannung iſt, auf Rath noch hofft wenn auch nicht denkt; die recitativiſch wechſelnden Stimmen irren wie rathlos neben einander her, bis ſie ſich in Einen Ruf der Troſtloſigkeit vereinigen. Als dann des Königs Mutter noch eine letzte Ausſicht auf Hülfe gibt, auch jetzt ſinkt der gefolterte Sohn in Stummheit zurück; die Inſtrumente müſſen ſeine innere Lage andeuten. Nachdem Daniel dann den unbarmherzigen Richterſpruch geleſen hat, verſtummt der vernichtete vorher ſo lärmende Mann, verſtummt die Umgebung und die ganze zuvor ſo tumultuariſche Stätte. Die machtvolle Scene ſchließt unheimlich ohne Chor und nur die bittende, mahnende, drohende und tröſtende Stimme der Mutter wird noch gehört, die ganz durchzogen iſt von der Wehmuth des harm-

vollen Mitleids mit dem verſinkenden Sohne. Einer einzigen ſolchen dramatiſchen Scene gegenüber, wie tritt da alle lyriſche Dichtung und Muſik, trotz ihrem reizenden Vermögen, zurück! In der einfachſten liedähnlichen Opernarie wird ſich jeder Ausdruck des perſönlichſten Gefühls ganz anders als in dem iſolirten Liede beleben und einſenken, nur weil in dem Fluſſe verzweigter Handlungen, wie ſie das Drama darſtellt, alles Einzelgefühl in ſympathiſche Beziehungen verwebt iſt. Was hat nicht Händel, wenn man nur aus ſeinen Opern eine Reihe von Arioſen aus Frauenmund zuſammenſtellen wollte, im Ausdrucke perſönlichen Leids von dem wühleriſch-ſinnigſten bis zu dem heftigſt ausſchreitenden Schmerze geleiſtet! Wenn man nachforſcht, was ihnen gegen alles Vergleichbare in dem Beſten der Liederkunſt ihre ergreifende Gewalt gibt, ſo iſt es immer die Weihe des Sympathiſchen, die dem noch ſo idiopathiſchen Weh durch die Verflechtung der Geſchicke, aus denen es entſtanden, beigegeben iſt. Wenn der alte Manoah Samſons einſtiger Heldenkraft frohlockend gedenkt und dann abfällt in die dunkle Wehklage um ſeinen gegenwärtigen Verfall, ſo verdoppelt ſich der Ausdruck und der Eindruck an Kraft durch die doppelte Beziehung auf die vormalige Herrlichkeit des Sohnes und die Mitfreude ſeines Erzeugers, auf die jetzige Verſunkenheit des Sohnes und das Mitleiden des Vaters. In dieſen Vergleichen weiter gehend wird man überall die Grenze, bis zu welcher im vereinzelten Liede alle ſtärkeren Äußerungen der Luſt und Unluſt, das Jubeln Jauchzen und Frohlocken der Freude, das Jammern und Wehklagen des Leids getrieben werden könnte, ſehr enge gezogen finden. Das einzelne Glück hat nicht die Größe, um einer weit ausgreifenden Luſt die nöthige Unterlage zu geben. Wie anders iſt dieß, wenn ein Einzelgeſang wie Achſa's im Joſua, von aller perſönlichen Beziehung entblößt, dem Dankgefühl, dem Siegesjauchzen, dem Preisrufe eines ganzen Volkes, wenn ein Einzelgeſang wie Joads in der Athalia dem Elend und der Drangſal eines ganzen Volkes Worte leiht! In der dramatiſchen Muſik tritt bei ſolchen Anläſſen gewöhnlich zu dem Einzelgeſang der Chorgeſang hinzu und ſetzt ihn fort, deſſen

geiſtige Tiefe jene ganz mit ſympathiſchen Regungen getränkten Einzelgeſänge ſchon vorweggenommen haben, um jetzt die Wucht des Nachdrucks und der Verſtärkung aus dem Sammelgeſange der Volksmaſſe zurückzuempfangen.

Gemiſchte Gefühle.

Die Gefühle denkt man ſich zunächſt als ungemiſchte Gefühle der reinen Luſt oder Unluſt. Viel häufiger als man ſich gleich denkt, ſind ſie gemiſchte Gefühle von gekreuzter und verſetzter Luſt und Unluſt zugleich. Es hat Philoſophen gegeben, die in allen Fällen, wo ſich das Gefühl zum Affecte ſteigert, wo die Luſt und Unluſt in Begehren und Verabſcheuen übergeht, ſolche gemiſchte Gefühle ſahen, weil dem Begehren immer unangenehme, dem Verabſcheuen angenehme Empfindungen beigegeben ſeien, weil dort die Hoffnung des Beſitzes eine gegenwärtige Entbehrung, hier das augenblickliche Leiden die Hoffnung auf Abwehr und Abhülfe einſchließe. Mit dem Leidenden treibt unbewußt nicht ſelten die Luſt, in einem mitfühlenden Weſen Theilnahme zu erregen, ihr Spiel. Der Zornige empfindet ſchon einen Reiz dabei, das erſchütterte Gemüth im Ausſchütten ſeiner quälenden Gefühle zu entladen. Und auch in dem Erguſſe eines ſtilleren Misgefühls wird leicht ein Genuß empfunden, der das leidende Gemüth in eine harmoniſchere Stimmung verſetzt: das weltbekannte lascia ch' io pianga, die ſanfte Bitte um Geſtattung des Schmerzerguſſes, hat ſeine innerſten Reize in dieſer Paarung von Troſt mit dem Kummer. Der Schwermüthige von Hang hat eine natürliche Luſt an ſeinem Trübſinn; Miltons und Händels pensieroso iſt ganz auf dieſem Grunde aufgebaut; und es iſt gut, daß dem ſo iſt: es wird dadurch der Sättigung an dem Einerlei der Stimmung vorgebaut. Denn die Äußerung reiner Luſt oder Unluſt pflegt in der Natur wie in der Kunſt bei Fortdauer bald zu ermüden. Alle größeren Muſikwerke ſind daher auf den Wechſel in den beiden gegenſätzlichen Grundzügen der Gefühle angelegt; die feinſten Aufgaben für die Tonkunſt liegen aber in der Miſchung dieſer Gegenſätze in einerlei Gefühlslage. Wo immer es ihr gelingt, entgegengeſetzte ſtreitende Elemente von Freud und Leid in jene zarteſten Mittel-

tinten zu verſchmelzen, in welchen die Schatten der Unluſt und die Lichter der Luſt in einander verlaufen, wo es ihr alſo gelingt, der ſchönen techniſchen Aufgabe Disharmoniſches in Harmonie aufzulöſen auch im Pſychiſchen zu genügen, da iſt ſie ſicher, durch dieſe gewürzte Miſchung ungleich tiefer in das Herz zu dringen und ungleich länger darin nachzutönen, als ſie es durch die ſchönſten Freuden- und Schmerzgeſänge ungemiſchter Färbung vermöchte. Jedermann weiß, daß auch in Natur und Leben dieß immer Momente von ungewöhnlichem ſeeliſchen Intereſſe ſind, wenn einmal in dem Kreiſe edler gebildeter Menſchen der Ausdruck einer Gemüthserregung mit den herkömmlichen Äußerungsweiſen contraſtirt: wenn das Weinen nicht ein Merkmal der Trauer, das Lachen nicht ein Zeichen der Freude iſt, wenn ein Verzweifelnder in bitteres Gelächter über getäuſchte Erwartungen, wenn ein Beglückter (ein Widerſpruch im Worte) in Freudenthränen ausbricht.

Die Freudenthränen ſind am gewöhnlichſten der Rührung geſellt, einer verfeinerten, dem rohen Naturkinde fremden, zart verquickten Miſchempfindung, die unter gegenſätzlichen Berührungen gegenwärtiger Luſt mit vergangener Unluſt oder eigenen Glücks mit fremdem Unglück das Gemüth zu einer paſſiven nicht activen, ideellen nicht reellen, ſanften nicht heftigen Erregung treibt: wenn uns etwa ein großes Glück überraſcht in Verhältniſſen da wir es nicht mehr genießen können, oder da es uns durch die Erinnerung an durchlebtes eigenes Elend oder auch durch die Vorſtellung des fortdauernden Elends anderer uns theurer Weſen vergällt wird. Die reizendſten Tonſtücke ſind auf dem Grunde dieſer frohleidenden, leidfrohen Regung aufgezogen. Wenn in Sofarmes eine Tochter ihre Mutter nach einem beſeitigten Unheil noch fortweinen ſieht und ſie beſchwichtigt mit der Vorſtellung der vorübergezogenen Gefahr, (rendi il sereno al ciglio) geſchieht dieß in einem plaſtiſch ſprechenden Tonſatze, in dem man die Tröſtende ſelber ſanft weinend und knieend auf den Schoos der Getröſteten hingegoſſen ſieht. Wenn ſich Jole den Kampf und Tod ihres Vaters noch einmal, wie

Rührung.

theilnehmend an dem entſetzlichen Ereigniß, in geſpannter Einbildung belebt hat und dann abgeſpannt zu dem Gebetgelübde niederſinkt, dem Vater die Grabesruhe durch ihr Fortwandeln in ſeinen Pfaden zu erleichtern, bricht ſie in erſtickte, in einer einfachſten Figur doch heraushörbare Töne einer unendlich weichen Rührung aus. Wenn ſich dem greiſen Kaleb die einſtige Verheißung, das Land wo Abraham ruht zu beſitzen, in dem Alter erfüllt, da er nur noch an ſein Grab neben Abraham denken darf; wenn der alte Abinoam freudig ſeinen Sohn einen Kriegsruhm erndten ſieht, der des Vaters Tage lange überleben wird; wenn Samſon's Vater Manoah ſich preiſen hört, daß er des blinden Sohnes pflege, wie ſonſt das Kind des Vaters pflegt, dann rollen Allen ſanfte Thränen des Glücks die Wangen herab: dieſe Muſikſtücke alle, die in höchſt verſchiedenen Lagen höchſt ähnliche Stimmungen auszudrücken haben, ſind von einer ſolchen pſychiſchen Tiefe, daß der Kenner des geiſtigen Werthes der Tonkunſt ganze opera omnia berühmter ſpäterer Tonmeiſter nicht darum eintauſchen würde. In vier der angeführten fünf Arien iſt das Wort Thräne im Texte nicht genannt; die Freudenthränen der Rührung ſind nur muſikaliſch ausgedrückt; die Situation hat dem Künſtler mehr als das Wort die Hand geführt; wenn das Wort der nothwendige Dolmetſcher des deutlichen Gefühls iſt, ſo ſieht man aus dieſen Fällen, wo es ſich um Gefühle handelt die das Wort nur in ſtarrem Umriß andeuten kann, an ſehr ſprechenden Beiſpielen, wie die Muſik ihrerſeits zu einem höchſt beredten und ſelbſtändigen Ausleger des Wortes wird.

Mitleid. Wenn in der Rührung gewöhnlich ein freudiges idiopathiſches Gefühl vorſchlägt, ſo herrſcht dagegen in den Regungen des Mitleids ein ſchmerzlich ſympathiſches Gefühl vor. Das Mitleid iſt die edelſte aller gemiſchten Empfindungen. Theilnehmendes Mitgefühl bei Anderer Weh, eigenes Leid bei fremdem, verſchuldetem oder unverſchuldetem Leide iſt ein ganz mit ſittlichen Elementen getränktes Miſchgefühl der Unluſt über das Unglück eines Mitgeſchöpfes dem man Glück gönnt, verſetzt mit der Luſt des Wohlwollens, dem Leidenden ein Troſt zu

ſein, durch Mitleiden ſeine Leiden theilen zu können. Wo es ſich nicht um conventionelle Beileidsbezeugung, wo es ſich um ächtes und wahres Mitleiden handelt, und das innerhalb der reinen Gefühlsſphäre beharrt, noch nicht ausgeübte Erbarmung, Mitleid in That geworden iſt, da iſt dieſe Miſchempfindung des mannichfaltigſten muſikaliſchen Ausdrucks fähig; bei Händel ſind ihre Spielarten in äußerſt feſſelnden Stufengraden variirt. Die oberflächlichſte, unbetheiligtſte Äußerung des Mitleids wird wohl die Beruhigung, Beſchwichtigung, Beſänftigung bei einem weniger gegenwärtigen als bevorſtehenden Leiden ſein, wie ſie mehrere Arien und Chöre im erſten Acte der Athalia einlullend, die Arie Damons an Polyphem (Willſt du dir die Nymphe gewinnen) vermahnend, an Acis (Bedenke, o Knabe) warnend zu bewirken ſtreben. Auf einer andern Stufe iſt die theilnehmende Bemitleidung von ſelbſtiſchen Beweggründen mitangeſteckt. Die Arie (Blick, hoffnungsloſer), in welcher Ino den Athamas beklagt, ſpricht aus einem warmen aber nicht ſelbſtloſen Mitleid, da ſie mit dem fremden Leiden einer unerhörten Liebe das gleiche eigene Leid zu beweinen hat. Damit vergleiche man den weitabliegenden Gegenſatz jenes Geſanges (Mein Herz aus ſanftem Mitleid ſchwillt), in dem Jole, die Gefangene in Herakles' Hauſe, die durch eigene Schuld verwittwete Dejanira, die Gattin deſſen der ihren Vater erſchlagen hat, in völlig ſelbſtloſer Mitempfindung aus ſchwellendem Herzen beklagt und dem lebhaften, unausgeglichenen Schmerze (in maleriſchen Sprüngen abwärts in die kleine None, Septime und übermäßige Quinte) in ſtillem Schluchzen Luft macht, bis die ſtockende Bewegung einem ebneren Tonfluß weicht, wenn die Thränen ihren Weg gefunden haben. Von dieſer Sprache des ſtillen, weichen, weiblichen Mitleids mit der ſchuldvollen Gattenmörderin —, welcher Abſtand iſt es wieder zu dem ſtarken Ausdruck des männlichen Mitgefühls (O Bild des Jammers), wenn Lichas den Tod des ſchuldlos gefallenen Helden bejammert, und das Elend das dieſer Tod auf ihn und alle Überlebende zurückwirft! Zu dieſen (und zahlloſen ähnlichen) Geſängen aus einer leidenſchaftlich bewegten Welt halte man dann

wieder im zweiten Theil des Meſſias die großartig verklärten Ausdrücke der ſchmerzlichen, tief ehrfurchtvollen Rührung bei dem bevorſtehenden Opfertode Chriſti in dem Chore „Sieh das iſt Gottes Lamm", und des bis zum Erhabenen geſteigerten bewundernden Mitleids in dem darauf folgenden „Wahrlich, er trug ihre Qual", und dazu die dazwiſchen liegenden und nachfolgenden Einzelgeſänge der gefaßten wehmuthvollen Theilnahme an dem Leidenden, von Mitleidloſen Umgebenen, von Erbarmungsloſen Geſchlagenen, bis zu dem letzten Augenblick, wo ſich in jenem einfachſten recitativen Satze der Schmerz gleichſam (wie in den bildlichen Darſtellungen der Alten bei ſo ergreifenden Momenten) verhüllt. Bei dieſen höchſten Graden der Erſchütterung erſtickt der muſikaliſchen Rede der Laut vor der Größe des Begriffs der ſich einſpinnt in die Gefühle. Und ähnlich iſt es in anderen Stellen, wo das Mitleid in ſich ſelbſt eine bewußte That ſittlicher Größe einſchließt, bei dem Mitleid mit dem Schuldigen, der uns ſelber Leid zugefügt hat, bei der Verzeihung von Seiten deſſen, der die Macht und das Recht zu ſtrafen hätte. Die erhabene Tröſtung der in dem erſten Recitative des Meſſias angekündigten Vergebung ſucht ihre ganze Gewalt nur in den bloßen Gefühlsaccenten, die durch jede melodiſche Ausführung zerſtört werden würde; das Mitgefühl geht bei dieſem Acte der Erbarmung in That über, wo die Tonkunſt in ihrem Darſtellungsvermögen nur bis an die Grenze mitgehen kann.

Zu den Geſängen, die in vorherrſchend ſchmerzlicher Stimmung Mitleiden ausdrücken, gibt es einen eigenthümlich feſſelnden Gegenſatz bei Händel, Geſänge die eine Mitfreude ausſprechen. Es iſt in ihnen nicht Luſt und Unluſt gemiſcht, aber es iſt in ihnen die Freude, die ſonſt vorherrſchend idiopathiſcher Natur iſt, geadelt wie das Mitleiden, indem ihr alle Selbſtiſchheit entzogen iſt. Ein Stoff dieſer Art macht der Tonkunſt möglich, annähernd Gebiete zu betreten die ihr ſonſt verſagt ſind. Im Herakles wird der Held zu den Göttern erhoben; die Seligkeit ſeiner Vergötterung zu ſchildern, wäre ein zu unſinnlicher Stoff; ihr Widerſchein aber in der Mitfreude des treuen

Dieners Lichas über die Verherrlichung des Helden (Er, der des Himmels Säule war) gibt ihr doch eine Geſtalt, deren ſich der Tonkünſtler bemächtigen kann. Elegiſcher gefärbt iſt in Schlußarie und Chor des erſten Theils des Samſon der Ausdruck einer gerührten Mitfreude an dem friedlich ſtillenden Troſt der ewigen Freuden, die dem duldenden Märtyrer wie winkende Palmzweige gezeigt werden. Von dieſen unſinnlichen Gegenſtänden gehe man zu den ganz entgegengeſetzten über. Sinnliche Luſt in That zu ſchildern, führten wir oben an, wird kein Künſtler unternehmen, der von der Würde ſeiner Kunſt die rechten Begriffe hat. Aber wenn in Semele der Chor der Grazien und Amoretten (Nun ſchwellt der ewig junge Gott) ſeine Mitfreude an den erotiſchen Freuden, mit welchen der Gott die vereinſamte Sterbliche tröſtet, in wohligen Melismen ausläßt, ſo iſt aus der Schilderung dieſes Freudenreflexes in der reinen Seelenluſt der Lauſcher ein höchſt reizvolles Kunſtwerk geworden.

Bitte und Gebet.

Es gibt andere Arten gemiſchter Empfindungen, die gleich fruchtbaren Bodens für die Tonkunſt ſind. Bei jeder Bitte ſind wir getheilt in einem Gefühle der Unluſt und der Luſt, der Hülfsbedürftigkeit und der Hoffnung auf Hülfe. Der Accent, der in ſich getheilte Gefühlslaut, in dem ſich das eigene Gemüth mit den Mitteln der gefühligen Anſprache an das Wohlwollen des fremden Gemüthes richtet, iſt von einer durchaus charakteriſtiſchen Doppelfärbung. In dem Betteln des Thieres ſogar, des Hundes, iſt er nicht zu miskennen; im menſchlichen Munde wird ihn die Bedeutung des Gegenſtandes und die Natur des Bittenden in ſo mannichfaltiger Weiſe verändern, verflachen oder vertiefen, ſenken oder ſteigern, daß die Tonkunſt nicht leicht irgend wo ſonſt eine ergiebigere Ausbeute machen kann. Die beiden Richter in der Suſanna tragen ein ſchmähliches Geſuch vor, der Eine in frecher Schamloſigkeit, der andere Blödere in der beklommenen Verlegenheit der halben Scham. Theodora richtet eine ſchreckliche Bitte, ſie zu tödten, an ihren Geliebten (Des Kranken Heil), zweifelnd an ihrer Erfüllung, nur in halb räthſelhafter Andeutung, ohne eigene

Rührung und Bewegung, weil ſie befliſſen iſt Bewegung und Rührung nicht hervorzurufen. Die Mutter vor Salomo erhebt in der entſetzten Vorſtellung von der Zerſtückung ihres Kindes die Bitte um Schonung ſeines Lebens aus der tiefſten Seelenangſt des mütterlichen Herzens. Man ſieht aus dieſen Abſtänden, welche ungeheure Räume hier der muſikaliſchen Schilderei geöffnet ſind. Sie erweitern ſich noch ungemein, wenn die Bitten an Gott gerichtet ſind. Wir haben wiederholt ſchon angeführt, daß alles religiöſe Gefühl gemiſchter Natur iſt. Im Gebet iſt dieß überall erkennbar: ob wir die gewünſchte Abhülfe eigener oder fremder Noth erſt erflehen oder für die erfolgte Abhülfe danken; in dem einen Falle wird zu der Unluſt des Leidens die freudige Erwartung der Rettung, in dem andern wird in das Licht der Erlöſung der Schatten der vorausgegangenen Noth gemiſcht ſein. Die feinen Veränderungen der Farbenmiſchungen ſind auch da unermeßlich, je nachdem das Gebet aus einem gefaßten oder verzweifelten, ungeduldigen oder ergebenen, ehrfürchtigen oder innigen Gemüthe, bei kleineren oder größeren Anläſſen, aus blos eigenem oder gedoppeltem oder allgemeinem Nothſtande erwächſt. Die Fülle der erläuternden Beiſpiele in Händels Werken ſetzt um die Wahl in Verlegenhrit. Man ſchlage das Gebet des Gemäßigten im dritten Theile von Frohſinn und Schwermuth auf, wo in einem bloßen Sprechgeſang in gelaſſener, der Erhörung ſicherer Bitte die Mäßigung und ihr Geleite herbeigewünſcht wird, da ſie bereits in feierlichem Aufzuge nahen; wo ſich dann in einem einfachen Chore in die friedlichſte Gebetſtimmung in reizender Vermiſchung ein Marſchrhythmus verflicht. Davon ſpringe man über zu Joads Arie („O Gott zu dem wir flehen", in Athalia), der mit wundgerungenen Händen einen jammernden Hülferuf aus blutendem Herzen um des Volkes Elend erhebt; und von da wieder zu Micha's Gebet im Samſon (O komm du Gott des Heils), deſſen Grundlage demüthiges herzinniges Dringen aus Mitleid mit dem leidenden Freunde und Volke iſt, das an der Stelle, wo der Chor verſtärkend zutritt, ſich faſt bis zum Tone des Vorwurfs ſteigert. Gehe man von

dieſen auf einem weiten nationalen Hintergrunde aufgezogenen Geſängen zurück zu dem eigenſten Anliegen eines eigen geſtellten Mannes in mehr perſönlicher Sache, zu dem Gebete des Cyrus (Du Gott, der mir nur fern bekannt), der als ein erſt werdender Gottesheld von dem unbekannten Gotte, der ihn berufen hat, in tiefer Ehrfurcht und faſt in heimlicher Furcht Kriegsglück erfleht ohne alles Selbſtgefühl; und mit dieſem Hülfegebet vergleiche man wieder ſein kraftvoll männliches Dankgebet für den gewährten Sieg (O Gott des Heils), wo die feſte Haltung, in welcher der Geſang die ſicheren Schritte zum Siege malt, das nun gefundene Selbſtgefühl ausdrückt, während die inſtrumentale Begleitung die Anwandlungen des frohen Triumphgefühls andeutet, das der nun fertige Gottesheld unterdrückt, um Gott den Preis des Sieges zu geben. Von dieſen Anrufen des Mannes und Siegers gehe man über zu Suſanna's ahnungsvollem Gebete (Betend vor dem Thron der Gnade), in dem ſie eine dunkle Bangigkeit zu reſignirter Ergebung bis zum Tode ſtimmt; und daneben halte man, wie anders ſich dieſelbe Reſignation äußert (Wenn ihr mein ſchuldlos Blut begehrt), als die Todesgefahr eine ſchreckliche Gewißheit geworden iſt, wo nun der Demüthigung vor Gottes Willen der ſiegreiche Trotz gegen den Willen der menſchlichen Bosheit zugeſellt iſt. Man ſieht wohl, dieſe Gegenſätze erſchöpfen ſich nicht; und immer neue drängen ſich, bei dem Einen Händel, zur Vergleichung hinzu; nur Ein einziger iſt in den Werken dieſes geſunden Geiſtes nirgends zu finden: das Gebet der Zerknirſchung des verzagten armen Sünders hat er nie geſungen. Wenn man der Heidin Aſpaſia Gebet gehört hat, das den Göttern in traulicher Naheſtellung mit Zuverſicht eine Freundin empfiehlt, die durch ihre Unſchuld ein Anrecht auf ihren Schutz habe, ſo muß man von da zu dem vertrauenden Gebete der Chriſtin Irene („Wie das roſ'ge Morgenroth") übergehen, deren Wohlgefühl bei der Bitte nach Emporhebung zu Gottes Licht durch eine ſehr anders gefärbte Zuverſicht zu einer faſt reinen ungemiſchten Freudigkeit geſteigert iſt, nur daß das Bild des dunkeln Nachtgewölkes der Irdiſchkeit, aus der ſie erlöst ſein will, zur trüben-

den Folie dient. In der Theodora allein, in der dieſes Gebet ſteht, iſt eine ganze Fülle anderer Gebetgegenſätze durch die Natur der Handlung gegeben. Theodora fleht im Kerker, durch Nacht und Todeshülle vor Schmach behütet zu werden, und man ſieht ihr Geſicht wie von dem Schamgefühl der Unſchuld erglühen; ihre Freundin betet ebenſo (Wölb' unſichtbar) um die Erhaltung der Reinheit Theodora's in banger Beſorgniß und doch in ruhiger Zuverſicht, als ob ſie den deckenden Schirm ſich wölben ſähe um den ſie bittet. Als ſie zu dem Orte der Schmach geriſſen werden ſoll, fleht Theodora um die Rettung ihrer Unſchuld in dem Aſyl der Engel in Tönen einer Seele, die ſchon hier den Engeln angehört, ergeben zum Tode wie zu einer Erlöſung; ihr Geliebter auch wirft ſich wie ſie auf die Kniee, händeringend wie ſie, aber zu einem thätigen Gebet wie ſie zu einem leidenden: er geht von dem halbverſtummten innerſten Ausdruck der Beſtürzung, der Lähmung, des Hülfegebetes zu dem männlichen Entſchluſſe, und von ihm zu der Haſt des Selbſthandelns, des Selbſterrettens über; der heftige Gefühlsſtand treibt in einer plötzlichen Entwicklung der inneren Vorgänge zur That, einem der glücklichſten und reichſten Momente, den die Tonkunſt zum Vorwurfe haben kann, obwohl er an den äußerſten Grenzen des für ſie Erreichbaren gelegen iſt.

Es fehlt viel, daß in Rührung Mitleid und Bitte die Reihe der gemiſchten Empfindungen verbundener Luſt und Unluſt erſchöpft wäre. Wir wollen, ehe wir zu einer anderen Spielart derſelben, zu der ergiebigſten vielleicht von allen, übergehen, noch eine Zwiſchenbemerkung einſchieben, die den Leſer mag aufmerkſam machen, daß auf unſerem Wege ganz geiſtiger Betrachtung gelegentlich wohl Lücken in den Unternehmungen und Leiſtungen der Tonkunſt, daß in dem Gefühlsweſen reizende Räume zu entdecken ſind, zu welchen ſie kaum den Zugang geſucht oder gefunden hat. Es gibt, meinen wir, Gefühlslagen die weſentlich von gemiſchten Empfindungen der Luſt und Unluſt beſtimmt ſind, zu deren Darſtellung der Tonkunſt ſelten nur Gelegenheit gegeben worden iſt. In der Dichtung hat man die Gattung der Elegie, die ſich

in der Geſellung heiterer und trüber Bilder, in heiterer Staffage auf einem dunkeln, in düſterer Staffage auf einem hellen Grunde gefällt; es hat keine muſikaliſchen Dichter gegeben, die ganze Werke dieſer Art, was wohl denkbar wäre, den Tonkünſtlern zubereitet hätten; es hat keine Inſtrumentalcomponiſten gegeben, die, was wohl ausführbar geweſen wäre, eine beſondere Gattung elegiſcher Stimmungsmuſik von dieſer poetiſchen Gattung abſtrahirt hätten. Wenn unſere großen Meiſter gewöhnt geweſen wären, ſich von ſinnigen ſtatt von techniſchen Conceptionen bewegen zu laſſen, wie nahe hätte es gelegen, ſtatt in den Gegenſätzen des Freudigen und des Schwermüthigen wie es in Sonate und Symphonie der Brauch iſt, immer zu wechſeln, ſie einheitlich auch einmal zu verſchmelzen in einer gleichgewogenen Miſchſtimmung von Froh- und Wehmuth, die dem ſo geſtalteten Werke den Namen einer inſtrumentalen Elegie verdienen würde; einer Gattung, zu der man die Illuſtrationen am eheſten aus einzelnen Tonſätzen Mozarts finden würde, deſſen Naturell wie vorbeſtimmt und angelegt hierzu war. Welche wundervollen Aufgaben hier der Tonkunſt vorliegen können, wollen wir an einigen Vocalſätzen Händels anzudeuten ſuchen. Im Herakles hat der Verfaſſer des Textes dem Tonſetzer in der Jole einen elegiſchen Charakter gezeichnet, ein ſonnenheiteres Gemüth, über deſſen Leben ſich dunkle Schickſale, Verluſt des Vaters des Vaterlandes und der Freiheit, legen, ohne es gleichwohl ganz verfinſtern zu können. Der Geſang, mit dem die Gefangene auf die Bühne tritt (O Freiheit du), iſt ein elegiſches Klaglied, das aus einer Seele kommt, die um die entſchwundene Freiheit trauernd nicht an ſie zurückdenken kann, ohne in unwillkürlich erregter Phantaſie ſich die Schaar der Freuden und Reize zu vergegenwärtigen, welche die Göttin überall wo ſie weilt umdrängt und „im Feiertanze um ſie jauchzt“; bei dem Worte „jauchzt“, das der Meiſter ſonſt nicht ſetzen kann ohne den Aufſchwung freudiger Melismen, haftet der Geſang auf einer halben Note mit Fermate; die Freudigkeit des Phantaſiebildes ſtockt wo ſie auf der Spitze ſein ſollte und weicht gedämpft den leidvollen Tönen, die der Druck des Mis-

geſchicks erpreßt; wiederholt bricht dieß Lächeln der Erinnerung durch die Thränen der Gegenwart, aber nur um wiederholt in ſich ſelbſt unterdrückt und zuletzt durch den Ton der Wehmuth ganz verſcheucht zu werden. Ein ähnliches elegiſches Tonſtück iſt die Arie in Herakles' Wahl (Doch darf dem Sang ich lauſchend ſtehn), in der ſich der junge Geprüfte die Frage ſtellt: ob er dem Tanze der Freuden und Reize und dem Sange, mit dem ihn die Luſt in ihr Gefolge ködert, auch lauſchen und zuſchauen dürfe; auch ſein Geſang ſpiegelt wie Jole's in leichtgeſchwungenen Tonfiguren dieſe Tänze ab, die nicht vor ſeiner Phantaſie, die ſich vor ſeinen mit Mühe abgewendeten Augen hin bewegen; der Tonkünſtler kann Beweggründe ſeines Entſchluſſes ſich abzuwenden nicht darſtellen; indem er aber den ganzen Geſang im Angeſichte der verführeriſchen Lockungen mit einer tiefen Wehmuth durchzieht, deutet er meiſterhaft mit den reinſten muſikaliſchen Mitteln den Kampf an, den der Entſchluß den jungen Helden koſtet. Dergleichen gehört zu den Dingen, in denen es kein anderer Tondichter Händeln jemals gleich gethan hat.

Liebe. Das vielbeſungenſte aller Miſchgefühle iſt die bittre Luſt, das ſüße Leid der Liebe: die wie oft wiederholte, in ſich widerſprechende Bezeichnung charakteriſirt ſie als eine einfache Miſchempfindung von Luſt und Unluſt, die ſie gleichwohl nicht iſt. An keinem Gegenſtande vielleicht läßt ſich die Grenzſcheide und die Verſchlingung des Gefühls mit anderen Bewegungen des geiſtigen Lebens, an keinem auch die Grenzlinie des muſikaliſchen Vermögens ſchärfer entwickeln, als an dieſem. Im Gegenſatz zu all den Regungen reiner ungemiſchter Luſt, in welchen das ſubjectiv Selbſtiſche des Gefühls das Vorſchlagende bleibt, erſcheint in der Liebe das Eigenperſönliche, Idiopathiſche auf einer Spitze, auf der es auffallender als in irgend einem anderen Falle in das Sympathiſche um- und überſchlägt durch die Hingabe des Ichs an eine zweite Perſönlichkeit, mit der man das eigene Ich vereinigen, verſchmelzen möchte. Wenn Luſtgefühl überhaupt auf einer dunkeln Neigung zur Erhöhung und Vervollkommnung unſerer Lebenszuſtände beruht, ſo würde das

Gefühl der geſchlechtlichen Liebe, wo es am geſundeſten iſt, auf eine Vervollkommnung durch Vervollſtändigung, durch Ergänzung, durch eine Verdoppelung gleichſam unſeres Weſens gerichtet ſein. Iſt dem ſo, ſo muß der Reiz, den das erſehnte und begehrte Weſen ausübt, nothwendig von der Geſammtperſönlichkeit ausgegangen ſein und muß ebenſo die verſammelten Zuneigungen unſerer Sinne, unſeres Gemüthes, unſeres Geiſtes ergriffen haben. Daher iſt die Liebe (und darin liegt doch auch der äſthetiſche wie der natürliche Werth der auf ſie gelegt wird,) ein reiches Aggregat von anreizenden und ſich gegenſeitig würzenden und ſteigernden Erregungen, die von den zuſammenwirkenden Eindrücken aller verbundenen menſchlichen Eigenſchaften auf unſere verſchiedenſten Empfänglichkeiten angeſtoßen ſind: von den ſinnlichen Eindrücken der körperlichen Geſtalt, von den ſeeliſchen Eindrücken der ſympathiſch anmuthenden Natur, von den ſittlichen Eindrücken die der Zauber einer unſchuldvollen Erſcheinung einprägt, von den geiſtigen Eindrücken die durch intellectuelle Vorzüge bereitet werden, von den Vorſpiegelungen der erhitzten Einbildungskraft die den Gegenſtand der Liebe mit dem Glanz einer erhöhten Schönheit und Weihe umkleidet, zuletzt von dem Stachel des Triebes, der die Begierde nach dem vollen Beſitze deſſelben entzündet und ſchürt. In dieſem Geſammtbeſtande von verwachſenen Sinnesreizen, Gefühlen, Vorſtellungen, Einbildungen, Urtheilen und Trieben iſt die Liebe das reichhaltige Lieblingsthema aller Dichtung geworden, die ſie, bald getheilt nach der Vorherrſchaft einer einzelnen aller dieſer Seiten, geſunken in gemeine Lüſternheit, angeſchwollen zu leidenſchaftlichem Begehren, verfeinert in ein äſthetiſches Wohlgefallen an Schönheit, ſublimirt zu einer geiſtigen Verehrung, vertieft zu einer gefühligen Andacht, zerfahren in phantaſtiſche Schwärmerei, bald wieder als ein wunderbares Ganzes, das aus allen dieſen Theilen zuſammengeſetzt das ganze Geiſtes- Gefühls- und Sinnenleben ausfüllt, zu dem fruchtbarſten Vorwurf ihrer wunderbarſten Darſtellungen gemacht hat. Die Tonkunſt, ohne Verbindung mit der Dichtung, würde dieſes ganzen Gegenſtandes vollſtändig ver-

luſtig gehen; die Inſtrumentalmuſik vermag auch nicht annähernd, auch nicht einmal den reinen wirklichen Gefühlsantheil an der Liebe mit ihren eigenen Mitteln auszudrücken. Aber auch in Verbindung mit dem Worte würde ſich die Tonkunſt, die blos auf das Gefühlsweſen angewieſen iſt, ganz vergeblich abmühen, das Zuſammenſpiel der verzweigten vielſeitigen Erregungen in der Liebe ſchildern zu wollen: der größte muſikaliſche Genius an der Hand des genialſten Dichters kann keinen muſikaliſchen Romeo, könnte nur ein einſeitiges Bruchſtück eines ſolchen Märtyrers der Liebe ſchaffen. Selbſt zerpflückend würde ſich die Muſik umſonſt, oder doch mit großer Mühe und kleinem Erfolge, in den meiſten der Beſtandtheile verſuchen, die wir in der Liebe zuſammenwirken ſehen. Als Wolluſt in ſinnlichem Verſtande hat die Liebe, wie alles rein Sinnliche, vielleicht einen Ausdruck, aber keinen künſtleriſch verwerthbaren Ausdruck. Als leidenſchaftliches Begehren kann ſie vielleicht eine muſikaliſche Schilderung finden, die aber von der jeder anderen Begierde ſchwer zu unterſcheiden wäre. Als ein ſinnliches Wohlgefühl an äußerer Schönheit fällt ſie, wie ſo Vieles was blos durch den Sinn des Auges auf uns wirkt, außerhalb der Gegenſtände, welche die Tonkunſt mit Erfolg ergreifen kann. „Dieß Bildniß iſt bezaubernd ſchön“, oder im Alexander Balus die Arie „O welch ein Zauberreiz“ drückt betroffenes überraſchtes Staunen über eine anziehende Erſcheinung aus, das durch tauſend andere Dinge eben ſo hervorgerufen ſein könnte. Wieder als platoniſche Liebe, wenn die geiſtigen Eigenſchaften des geliebten Weſens ſchwerer wiegen in der Schale des Urtheils, als ihre ſinnigen und ſinnlichen in der Schale des Gefühls, würde ſie aufhören, der Muſik auslegbar zu ſein; das ganz geiſtige Gefühl — wenn man es ſo nennen darf — der Freundſchaft, die auf Übereinſtimmung der Geſinnungen beruhen ſoll, die man auf dieſem erkannten Grunde „gründet“ in Abweſenheit jedes Mitſpiels inſtinctiver ſinnlicher Antriebe, wird die Muſik auch an der Hand des ergiebigſten poetiſchen Textes ganz vergebens ſuchen mit Tönen zu bezeichnen. Nur der ſinnige Gemüthsantheil an der Liebe fällt in das

Bereich der Tonkunſt; und auch ihm iſt ſie, immer die Mitwirkung der Dichtung vorausgeſetzt, nur in der beſtimmten Grenze, ſo weit nicht andere geiſtige Regungen hineinſpielen, gewachſen. Die Liebe ſei noch ſpröde oder blöde, ſo iſt das Gefühl noch nicht ausgeſprochen, Verlegenheit, Scham und Schüchternheit wird es zurückhalten, was ſich muſikaliſch nur andeutungsweiſe ausdrücken ließe. Wenn das Gefühl der Liebe ſich ausſpricht, iſt ſein muſikaliſcher Ausdruck nichts als die zärtliche Anſchmiegung, die Luſt das eigene Wohlgefühl in weichen wohligen Tönen, wie mimiſch in zärtlichen verſchwommenen Blicken, auf den geliebten Gegenſtand zu übertragen; die Muſik wird dazu die ſanfteſten Wellenlinien mild geſchwungener Melodien wählen, deren Töne in den mittleren Regionen der Stimmen gehalten ſind und in nahen Intervallen, in fließenden Verbindungen, in ebenen Übergängen, in ſüßen wohlthuenden Harmonien fortſchreiten; all dieſer Ausdruck der Zärtlichkeit kann aber die verwandten Seelenſtimmungen der allgemeinen Güte und Menſchenliebe, der Freundlichkeit, der Milde, der Schmeichelei, des Wohlwollens eben ſo wohl bedeuten. Die Verbindung der Muſik mit dem Worte kann dieſe Zweifel heben; auch dann aber wird der Tonkunſt leicht eine ſehr untergeordnete Rolle übrig bleiben, die zu heben das dramatiſche Spiel das beſte wird thun müſſen. Das liebende Paar ſei im glücklichen Verbande des Beſitzes, und ihre Wonne wird ſich muſikaliſch mit einem ſehr vieldeutigen Ausdruck begnügen müſſen; in allen Liebesduetten Händels muß die einfachſte Eintracht der Harmonien das Bild der ſeeliſchen Eintracht zweier wohlgeſtimmter Herzen abprägen, und dieſe äußerſte Einfalt gewährt vielleicht noch den Ausdruck, der am wenigſten misdeutbar iſt. Das Paar ſtehe noch vor der Vereinigung, es bedürfe noch der Erklärung der Liebe, der Verſicherung der Bewunderung, der Verpfändung der Treue, und es handelt ſich dann um Begriffe, die der Muſik keine Handhabe bieten; die zahlloſen Minnelieder von dergleichen Inhalt ſind die froſtigſten unmuſikaliſchſten Texte; glücklich noch, wenn ſich dabei die Anläſſe begleitender Gefühle vielleicht der verſchämten Blödigkeit, viel-

leicht des feurigen Ungeſtüms, vielleicht der peinvollen Spannung finden, in welche allein die Muſik ſich einniſten kann; in den berühmten Liebesgeſängen im Don Juan iſt die ſüße Lockung oder die ſchmeichelnde Beſchwichtigung allein das deutlich Sprechende. Das liebende Paar ſtehe hinter der Vereinigung, und der Eine Theil ſei von Eiferſucht bewegt, von der Unluſt der Befürchtung, des Beſitzes der Liebe wieder verluſtig zu gehen; auch dann iſt die aus Vorſtellungen Einbildungen Urtheilen zuſammengeſetzte Eiferſucht, ob aus Argwohn oder ruhiger Überzeugung erwachſen, an ſich muſikaliſch nicht zu charakteriſiren, ſondern nur die ganz verſchieden gefärbten Arten der Unluſt, die ſie begleiten. Eine Arie Caldara's war berühmt, die das Zanken, das Widerſinnige, das Unruhige der Eiferſucht abbilden ſollte: ſie konnte Unruhe abbilden, aber nicht die Unruhe der Eiferſucht. Dejanira, in Händels Herakles (Wenn Schönheit trägt des Kummers Kleid), wühlt im Entſtehen ihrer Eiferſucht in der wehmüthigen Vorſtellung der gegenſtändlichen Veranlaſſung, die ihres Gatten Treue und das Glück ihrer Liebe zu Fall gebracht; im Aufgähren ihrer Leidenſchaft ſpricht ihre Unluſt in dem Tone des bitteren unwilligen Hohnes (Leg' ab die Keul') über die perſönliche Veranlaſſung in ihrem Gatten ſelbſt, ſeine weichliche Verſinkung; im Überſchäumen ihres Misgefühls verbohrt es ſich in das Gefühl der Rache (Birg, Gott der Sonne) und entladet ſich in einem verhängnißvollen Fluche. Hier iſt ſchon genug der muſikaliſchen Selbſtändigkeit und dramatiſchen Lebendigkeit; immer ſind auch dieß nur einfache Nebengefühle, die dem complicirten Begriffe der Eiferſucht anhängen; die Eiferſucht an ſich kann die Muſik ſo wenig ſchildern, wie die Liebe ſelbſt, aus der ſie entſprungen iſt, die ſie aufzulöſen droht.

Sehnſucht. Gibt es demnach in dieſem üppigſten Vollgefühle der Liebe *gar nichts*, deſſen ſich die Tonkunſt mit ihrem vollen üppigen Vermögen bemächtigen könnte? Jeder würde es für ſeltſam und barock halten, wenn man zu dieſer Frage *Nein* ſagen wollte. Die bitterſüße, die eigentlich gefühlige Würze in der Liebe liegt weſentlich in der Trennung,

der Entfernung, der Abweſenheit des geliebten Gegenſtandes. Wir ſprechen von Liebe in dem zuſammenfaſſendſten Ausdrucke nur in ihrer Bewegung nach dem Ziele des Beſitzes, ſo lange ſie noch „hangend und bangend“ mit dem Schmerzgefühle der Entbehrung, wenn nicht mit der Beſorgniß der Verfehlung verſetzt iſt; das Beigefühl der Sehnſucht nach dem noch unerreichten, nach dem abweſenden Gute iſt das weſentlich Gemüthbewegende, daher das weſentlich Muſikaliſche in der Liebe. Iſt die Liebe in ihrer ganzen Fülle für die Dichtung ein ſo ungemein ergiebiges Thema durch ihre Vereinigung von Sinnlichkeit, Sinnigkeit, Geiſt, Phantaſie, Beſtrebung, ſo iſt nun wieder ihr ſinniger Beſtandtheil, die Sehnſucht, in gleicher Weiſe für die Tonkunſt ergiebig dadurch, daß auch ſie in ähnlicher Fülle jene feinſtmögliche Vermiſchung von Luſt und Unluſt in ſich birgt, von Schmerz und Genuß, von Freudvollem und Leidvollem, von Himmelhochjauchzendem und zum Tode Betrübtem, von ſüßer Wehmuth über die zeitweilige Entbehrung, welche die erſehnte Wonne des Beſitzes unterbricht und in die Honigſchale Tropfen von Wermuth gießt, die ſpärlich beigegeben die Süßigkeit verdoppeln, zu reichlich zugemiſcht zerſetzen. Iſt die Liebe ein zu verwickelter Seelenzuſtand, um überhaupt mit der Gefühlsſprache erſchöpft werden zu können, ſo iſt die Sehnſucht wieder von zu mannichfacher Miſchung, um in Einerlei Gefühlston aufzugehen; entſprungen in tauſend verſchiedenen Lebenslagen wird ſie wieder Anſtoß unendlich verſchieden gearteter Gemüthslagen, je nachdem ſie mehr von Furcht oder Hoffnung, von Zuverſicht oder Verzagen, von Ruhe oder Ungeduld durchzogen iſt, je nachdem die Liebe mit der ſie fährt auf leichtem Kahn in ſicherem Porte ſchaukelt oder auf offenem Meere vom Sturm getrieben wird, je nachdem ihr Steuerer von heiterer Faſſung oder von heftigem Ungeſtüm iſt; ſie kann ſich in krankhafter Weichlichkeit zu unmächtigem Schmachten verflachen, wenn das Übergewicht des träumeriſchen Gefühls die Thatkraft des Beſtrebens erſchlafft; ſie kann ſich durch die Innigkeit der Beglückung bis zu andächtiger Verſenkung in das geliebte Weſen vertiefen. Man wird uns vielleicht aus unſerer

eigenen Ableugnung einer muſikaliſchen Liebesſprache einwerfen, daß auch die Sehnſucht einen ihr eigenen Ton eines beſonderen Miſchgefühls von Luſt oder Unluſt eben ſo wenig haben werde; da ſie aber wie Rührung Mitleid und Bitte reines, mit geiſtigen Miſchtheilen und Zuthaten nicht nothwendig verſetztes Gefühl iſt, ſo hat ſie allerdings gleich dieſen ihre beſondere Tonſprache, auf die ſogar von den Gegenſtänden, um die es ſich handelt, ſehr beſtimmt unterſchiedene Färbungen zurückfallen: ungefähr ſo, wie wir den Ton der Bitte von dem Ton des Gebetes, ſelbſt ohne einen Inhalt genau zu vernehmen, ſehr leicht unterſcheiden. Abſtract an beſtimmten Intervallen und Tonfiguren läßt ſich dieß ſchwer zeigen, ſehr leicht aus muſikaliſcher Erfahrung an den Belegen ganzer Geſänge; am leichteſten an auffallenderen Gegenſätzen. Bei Händel ſind jene Sehnſuchtgeſänge nicht ſelten, in welchen die Liebe bei aller verborgenen Sinnenglut zu einer förmlichen Andächtigkeit verinnigt iſt. So iſt in der Arie Alma mia im Floridant, im Tone tiefinniger Verehrung, der Geliebten ein übermenſchlicher Werth beigemeſſen indem ihr die höchſten Gaben der Götter zugeſchrieben werden; in der bekannten kleinen Arie dove sei amato bene (in Rodelinde) hat der Hauch einer ähnlichen Andächtigkeit die Engländer ſogar verführt, dem Geſange einen religiöſen Text unterzulegen. Wie viele Verwandtſchaft man aber in der Andacht der Sehnſucht mit der Andacht der Frömmigkeit finden möge, die bloße Vergleichung dieſes gleichen Geſanges in dieſen getauſchten Texten wird einen ſinnigen Hörer ſtaunen machen über die breite Kluft die beide trennt. Dieß wird noch anſchaulicher, wenn man gradaus jenen Tongemälden andächtiger vergötternder Liebesſehnſucht die Gegenſätze liebeſüchtiger, verweltlichter Andacht gegenüberſtellt. Die verſchrobene Frömmigkeit hat Lieder gedichtet und componirt, welche die Zärtlichkeit weltlicher Liebe auf Gott übertragen, auf ein Verhältniß, in dem die ſympathiſchen Bande zwiſchen gleichgearteten Weſen fehlen; dieß iſt eine widrige ekle Herabziehung des göttlichen Weſens in Worten und Tönen, während eine große Gemüthsverklärung liegen kann in der andächtigen

Feier des wie übermenſchlich verehrten geliebten Weſens; das Krankhafte einer falſchen ſchmachtenden Verzückung wird in allen geiſtlichen Liedern jener Art auf der Stelle herausgefühlt werden, während auf dieſer andern Seite die geſundeſten Geſänge von einer wahrhaft ergreifenden Tiefe entſtanden ſind.

Verlaſſen wir dieſe Zuſammenſtellung entlegener Gegenſätze und ziehen uns in den gewöhnlichen Kreis der Geſänge weltlicher Liebesſehnſucht zurück, ſo iſt nichts feſſelnder als die Beobachtung, wie ſelbſt da der bloße Reflex des Gegenſtandes, auf den ſie gerichtet iſt, einen unendlichen Reichthum von Modificationen des Ausdrucks erſchafft. Man darf dann nur nicht bei den einſchlagenden Volks- und Kunſtliedern ſtehen bleiben, in welchen, wie reizend ſie ſein mögen, das ſubjective Prinzip auch in dieſem Falle die Vielgeſtaltigkeit und die Feingeſtaltung beeinträchtigt, welche die dramatiſche Arie vor dem iſolirten Liede auszeichnet. Die Liebesarien der Italiener während der 100jährigen Blüte ihrer Oper waren die Bewunderung der Welt. Wollte man nur aus Händels Opern und Oratorien mit Angabe der Handlung, der Verhältniſſe, der Charaktere eine Sammlung der Sehnſuchtsgeſänge zuſammenſtellen, nie hätte die Welt eine ſolche Fülle von Gefühlstiefe, eine ſolche Macht von Gefühlsſprache beiſammen geſehen, wie in dieſen Liedern von der Liebe Leiden und Freuden. Nur auf gut Glück ſei eine Reihe ausgehoben, um anzudeuten, welche Mannichfaltigkeit der Ausſicht auf dieſer Höhe des Gefühlslebens der Liebe durch die bloße Mannichfaltigkeit der dramatiſchen Situationen gewonnen wird, und wie die Tonkunſt dieſen verſchiedenartigſten Gemüthslagen in wunderbarſter Wandlungsgabe gerecht zu werden weiß. Zwei Liebende in Scipio und Mucius Scävola überfällt eine vorweggenommene Sehnſucht des Trennungsſchmerzes ſchon beim Scheiden; Beiden verſagt Herz und Fuß; bei dem Einen, den die Verhältniſſe zu einer kurzen Trennung zwingen zu der er den Entſchluß nicht faſſen kann, ſpricht in voller Beredſamkeit aus ſeinen ſüßbitteren Accenten das Glück einer geſunden Natur und einer begünſtigten Liebe (Kann ich, wenn ich dich

ſchau'" im Mucius). Dem Andern, den die Geliebte ſelbſt zu ſcheiden heißt und der ihr Gebot lieber in ein Todesurtheil umgewandelt ſähe (dimmi, cara in Scipio), raubt ihr Anblick den Muth zu gehen, gibt ihm den Muth und Entſchluß ihrem Gebote zu widerſtehen; und dieß färbt den Geſang des Unglücklicheren feſter und ſtärker als den des Glücklicheren. — Ein untreuer Gatte im Rhadamiſt heißt die halbverſtoßene Gattin ſcheiden, und ſie geht (tu vuoi ch' io parta) in entſchloſſenem obwohl unwilligem Gehorſam, geht „ohne Herz", in Wahrheit aber mit einem in Liebe beharrenden, in Liebe widerſtehenden Herzen, in dem während der Abweſenheit die Sehnſucht den Schmerz um „ihren Abgott" nur ſteigern wird; in Parthenope (Ch' io parta) folgt einem gleichen Geheiße der gleich unwillige aber verzagtere Gehorſam; die von „dem Grauſamen" Weggewieſene ſagt wahrer, daß ſie „ohne Herz" gehe, da der Gram ganz die Stelle des Herzens bei ihr eingenommen hat: es iſt ein gebrochenes Herz mit dem ſie geht. — Nach jener Trennungsſcene im Mucius Scävola bleibt die Geliebte einſam zurück und ſendet dem Geſchiedenen ihre Traumgedanken nach („Mit ihm dahin fliegt"), ihr ſtündlichen Bericht von ihm zu geben: es iſt eine lachende Sehnſucht voll holden Glücksgefühls, welche die Abweſenheit des Geliebten durch ein wahres Phantaſieleben zur Gegenwart herſtellen will. Damit ſtelle man zuſammen, wie die reizende Nereide Galatea die Vögel ſcheuchend, die der Vereinſamten die Liebesgedanken ſtören, eben dieſe luftigen Boten ausſchickt ihren Acis zu holen, in dem mild trauernden Sehnſuchtszuſtande eines naiven, geſunden, harm- und ahnungsloſen Naturkindes. So ſchickt im Ptolemäus eine Liebende die Lüftchen aus (O dolci aurette al cor), den Aufenthalt ihres Lieblings zu erfahren, indem ſie, in wiederholtem, ſtets gleichem und doch ſtets neuem Ausdruck, in immer nachdrucksvollerer Betonung der zärtlichen Namen mit denen ſie ihr theures ſüßes Gut belegt, wie in ſeiner Gegenwart ſchwelgt in eben ſo maasvollem wie tiefſinnigem Seelenglück; was ſich dann in dem Ebenmaas des formalen Baues und der melodiöſen Schönheit der Arie in unver-

gleichlicher Weiſe abſpiegelt. Im Scipio ergeht dieſelbe Bitte an dieſelben Lüftchen (dolci aurette), aber nicht aus einer ganz ſo harmoniſchen Seele, wie jene, die in dem Gedanken an den Abweſenden beglückt genug iſt, ſondern aus einem ungeduldigeren, leichteren Herzen, das mehr mit ſich als mit dem Gegenſtand ihrer Liebe beſchäftigt iſt, den ſie ſchleunig will zurückgebracht haben. Ungleich lebhafter äußert ſich die unruhige Spannung auf die Erſcheinung des in nächtlicher Stunde erwarteten Geliebten im Floridant (Notte cara), wo die Harrende erſt im Spiele der aufgeregten Phantaſie ſich die Scene ſeines Heranſchleichens ausmalt und dann getäuſcht in tiefgeholte Seufzer über die Qual aller Qualen, die Sehnſucht, zurückſinkt. Mit dieſen Äußerungen eines glücklich, ja ſelig gefärbten Sehnſuchtsſchmerzes vergleiche man die nach dem Ende der Trennung, nach dem Troſt des Wiederſehens troſtlos ſchmachtenden, von ſchwerem Trübſinn, von rührender Weichheit durchdrungenen Klagelieder im Otho Dove sei dolce mia vita und Ritorna o dolce amore, und man wird erſtaunen über die Grundtiefe, über die Himmelweite des Unterſchiedes der Gemüthsſtimmung, die aus verſchiedener Menſchen Mund in ähnlichen Lagen die ähnlichen Worte in die ungleichſten Töne kleidet. — Im Ptolemäus (Dite che fa, dove è) ergeht eine Frage an die Götter der Flur nach dem Aufenthalt des Lieblings aus einem ſehnſüchtig rufenden Herzen, das in dem traurigen Gefühl der Trennung doch hüpft bei dem Gedanken an den Entfernten; den gleichen Ruf an die gleichen Götter richtet der träumeriſche, klaftertief in ſeine Liebe verſunkene Acis, der am hellen Tage wie im Dunkel taſtend mit umflortem Blick nach der Geliebten ſucht, nach ihr ſchmachtet, ohne es wie jener Liebende dort zu ſagen, der den Göttern Aufträge gibt, die Acis kaum ſelber auszurichten wüßte. — Es iſt ein Sprung von einer unermeßlichen Weite, wenn man von dieſen Stücken zu zwei neben einanderliegenden Arien der Dejanira im erſten Act des Herakles übergeht, die ſelber wieder ein weiter Gegenſatz von einander ſcheidet: wo ſie erſt in mildem würdevollem Schmerze, in der Erinnerung einer

vergangenen Seligkeit, mit dem Gedanken an den todt geglaubten Gatten beſchäftigt iſt, in deſſen Verehrung und Liebe ſie ganz aufgeht; wo ſie dann, auf die Kunde von ſeinem Tode, ſich in einem innigen — mehr Wohlgefühle als Schmerzgefühle die künftige Seligkeit vergegenwärtigend vorgaukelt, wenn ſie im einſamen Hain Elyſiums ſich des ungeſtörten Beſitzes des Helden erfreuen darf. — Dieſe tief gehenden Geſänge im Munde tieferer Naturen, die ſich in einem phantaſiebelebten Gemüthsweſen auch einſam zu beſchäftigen wiſſen, vergleiche man mit drei Arien der von Zeus entführten Semele, deren flachere Seele nichts von der Gabe beſitzt, mit dem abweſenden Geliebten wie gegenwärtig zu verkehren, bei der ſich die Sehnſucht in ihrer Vereinſamung wie eine gefühlige Langeweile ausnimmt. Ihr geträumtes Götterglück beginnt damit, daß ſie aus verlaſſenem Schlafe erwachend ſich nach dem bloßen Traumbild ihres Gottes ſehnen muß; bei deſſen Rückkehr ſie dann elaſtiſch in eine gegenſätzliche Stimmung überſpringend ein Lied („In Qual verlangen") ſingt, das (dem Inhalte nach ganz Sehnſucht) verſichert, daß wenn in Qual verlangen Liebe ſei, ſie ſelber Liebe wäre, und das dieſe Verſicherung in dem neckiſch tändelnden Muthwillen der überſchwenglichſten Freude des Wiederbeſitzes ausſprudelt; wogegen ſie nachher wieder, von neuem vereinſamt, in neuem Kummer zu ſchmachten hat, der von dem durchblickenden Verdruſſe des durch Vernachläſſigung verletzten Gemüthes gefärbt iſt. — Wer der Contraſte froh iſt, der gehe von dieſer oberflächlichen Sprache der Sehnſucht wieder zurück zu Acis, der in ſeinem qualvollen Glücke zu den Füßen der Erſehnten liegt, in ihrer Gegenwart aber, als ob er ſich wühlend in ſeinem ſchmerzlichen Wonnegefühl die Entfernung der Geliebten erhalten möchte, von ihr wie von einer Abweſenden ſpricht, in einem Geſange, (Liebe ſitzt gaukelnd ihr im Aug') der von einem ſtill glühenden Sinnenfeuer der Liebestrunkenheit durchwoben und wie von einem tragiſchen Hauche umſchleiert ſcheint, der um das ganze Weſen des ahnungsvollen, dem Gram vermählten Liebenden gebreitet iſt. — Mit all dieſen aus gerader unmittelbarer Herzensergießung

fließenden Geſängen muß man wieder die lange Reihe der Arien vergleichen, in welchen ein einſiedleriſcher Liebender ſeine Vereinſamung mittelbar in der Schilderung einer fremden Trennung, an dem rührenden Trauerrufe der verlaſſenen Taube oder Nachtigall vergleichend mißt, wo das bloße Heranziehen des Bildes zu einem breiteren Ausmalen, zu einem längeren Verweilen in der ſchmachtenden Empfindung führt: man wird den Abſtand dieſer formell anſpruchvolleren Geſänge von den pſychiſch angelegten der anderen Reihe außerordentlich finden, außerordentlich aber auch ihren Abſtand unter ſich ſelbſt: bei jener Liebenden in der Atalanta (come alla turturella), die ſich von der Sehnſucht ihres Geliebten umſchwebt wiſſen möchte; bei dem Klagenden im Scipio (lamentandomi), der ſich dem Tauber vergleicht, welcher den Käfig ſeiner gefangenen Trauten theilen möchte; bei Ariadne, die den Schmerz ihrer Einſamkeit mit dem Klagegeſang der Nachtigall vergleicht; bei der alten Storge, die ihre Verwaiſung vorausbeklagt, wenn ihr tapferer Sohn in die Schlacht zieht. Und zu dieſen auf der Schattenſeite der Trennung weilenden halte man dann die auf der Lichtſeite des Wiederſehens gekehrten Gegenſtücke: die maleriſch aufgeputzte Arie über das glückliche Wiederſehen eines getrennten Taubenpaares in dem Munde der Delila, die ſelbſt in verführeriſchem Putze wie ein bewimpeltes Schiff kommt, um Samſon zu kirren; und in weitem Gegenſatze dazu das ſinnige Lied der Galatea von gleichem Inhalte, das in beſcheidenerer Malerei in die Nachtſtille verſetzt, die das heimliche Glück der koſenden Wiedergefundenen umgibt; ein Lied, deſſen einfache Anmuth ſich zu dem Naturreize der Göttin ſchickt, die des Flitters und Putzes nicht bedarf. — Wer ſich nach dem Bekanntwerden mit allen dieſen Geſängen zurückverſetzen wollte zu dem erſten Puncte von dem wir ausgingen, den kann der Weg den er zurückgelegt hat wie eine Unendlichkeit gemahnen. Fehlte Jemandem der Trieb und die Gabe, dieſe Abſtände, die charakteriſtiſche Mannichfaltigkeit dieſer Geſänge ſich pſychiſch zu entwickeln und zu zergliedern, der könnte ganz techniſch zu einem ähnlichen Ergebniß gelangen. Eine große Anzahl

dieſer und ähnlicher Geſänge ſind Sicilianen, eine Gattung die kein Tonkünſtler in ſolcher Meiſterſchaft wie Händel in Pflege genommen, und die er hier mit dem größten Feingefühle herangezogen hat, weil ſich eben dieſe Form, in welcher der ruhige gerade und der unruhige dreitheilige Takt wie verſchmolzen iſt, zu einem Widerſpiele der Gegenſätzlichkeit gemiſchter Empfindung ſo vortrefflich eignet. Wer die ſämmtlichen Tonſtücke dieſer Art aus Händels Werken zuſammentragen wollte, der würde betroffen ſtehen vor der Kunſt, mit der dieſe ſcheinbar leichtfertige $^{12}/_{8}$ Taktart in eine unglaubliche Fülle der mannichfaltigſten Rhythmen von der allerverſchiedenſten Wirkungskraft auseinander gelegt iſt.

Affecte.

Wir haben unter den perſönlichen Gefühlen gemiſchte und reine unterſchieden; wir müſſen hier nachholend aufmerkſam machen, daß wir mit dem letztbeſprochenen der gemiſchten Gefühle bereits auf die dritte der Gefühlsſtufen, die wir anfänglich unterſchieden[1], übergetreten ſind. Die Liebe iſt ihrem vielgeſtaltigen Weſen nach unterweilen nicht bloßes Gefühl ſondern Affect, nicht bloßer Affect ſondern Leidenſchaft. Die Zuſtände der ungemiſchten Gefühle, die wir betrachteten, haben wir im Weſentlichen frei von Beſtrebungen gefunden; ſie beſchränkten ſich auf eine mehr paſſive Reaction des angenehm oder unangenehm berührten Gemüthes, die noch unverſetzt mit Zwecken, noch nicht gerichtet auf Mittel war, welche das Wohl oder Wehe, deſſen ſich die Seele bewußt geworden, vermehren oder vermindern könnten. Bei den Luſtgefühlen, die ſich an eine vorhandene Befriedigung knüpfen, hat begreiflich nur ein geringes oder gar kein Beſtreben ſtatt; die Unluſtgefühle ſind nicht ſelten mit einer Herabſtimmung der Thatkraft verbunden, oder führen in acuteren Fällen bis zur Lähmung des Erſtarrens, des Grauſens und Entſetzens, die alle Beſtrebung für den Moment der Überraſchung wenigſtens ausſchließt. In irgend einer Weiſe potenzirt aber treten die Gefühle auf die Stufe der ſtärkeren Empfindungen über, die das Gemüth durch lebhaftere Reize gewaltſamer afficiren, erregen, bewegen, erſchüttern, auf die Stufe

[1] Vgl. oben S. 225.

der Affecte, Gemüths-Erregungen, Bewegungen, Erſchütterungen. Auf dieſer Höhe des Gefühlsſtandes iſt der Übergang zur Beſtrebung in der Natur der ſtärkeren Bewegung des Gemüthes vorbereitet oder überhaupt bedingt. Weil die Affecte durch ihre Heftigkeit Bewegungen ſind, erlittene Bewegungen, welche die ganze Exiſtenz aus dem Gleichgewicht bringen, bedarf es einer Gegenbewegung, einer thätigen Bewegung, die das Gleichgewicht wieder herſtellt; weil ſie Bewegungen und Erſchütterungen ſind, können ſie, wenn ſie Seele und Körper nicht aufreiben ſollen, nur eine vorübergehende Kriſe ſein, in der die Seele inſtinctiv nach zweckmäßigen Mitteln der Heilung ſucht, in der die Gefühle zu Begehrungen werden, der Willensthätigkeit einen erſten Anſtoß geben und in die Sphäre des Handelns überleiten. Es iſt dieß ein faſt unmerkliches Stadium, auf welchem Luſt und Unluſt durch ihre Spannung auf eine unerträgliche Höhe in Begehrung und Verabſcheuung, in Zugreifen und Abwehren überleiten. Ariſtoteles fand beides, Gefühl und Begierde, ohne die Zwiſchenſtufe des Affects zu unterſcheiden, nur dem Sein nicht dem Begriffe nach verſchieden: wo Gefühl d. h. Freud oder Leid ſei, da ſei auch Begierde oder Trieb; ſobald Jemand ausſpreche, dieß ſei angenehm oder unangenehm, ſo ſuche er oder meide, und ſei in Handlung; was ſeinen Trieb in Bewegung ſetze, dieß ſei ſein Gegenſtand; dieß aber ſei was gut iſt oder ſcheint, und zwar nur das Gute das auf Handlungen Bezug hat, das Gute das ſich auch anders verhalten kann; (nicht das abſolut Gute, das Wahre, das den Geiſt nicht den Willen zur Thätigkeit ruft.) Auf dieſer Stufe alſo ſpannt ſich das Gefühl, das wir auf der vorigen Stufe nur leidend beſtimmt ſahen, thätig auf einen vorgeſtellten Zweck, auf Befriedigung einer Luſt oder Abſtellung einer Unluſt, auf Abwendung erkannter oder vermutheter Übel und Schäden, Gefahren und Bedürfniſſe, oder auf Erlangung eines geglaubten oder wirklichen Gutes Vortheils Nutzens oder Genuſſes. Wir entdecken in dem Gefühle das Motiv der Begierde nach luſterfüllten, nach unluſtfreien Zuſtänden, ein beſtimmtes alle Seelenthätigkeit

beſtimmendes Verlangen, in ihm den Keim des Triebes, der zu Beſtrebungen nach dem begehrten Gegenſtande hin, von dem verſchmähten Gegenſtande weg, die Richtung angibt. Es können ruhigere Gefühle der Luſt und Unluſt zu ruhigeren Zu- und Abneigungen, zu gelaſſenen Hängen führen nach einem beharrlichen, uns und unſeren Intereſſen zuſagenden Zuſtande; es können geſunde, zu klaren Vorſtellungen geſellte Gefühle unmittelbar mit dem Willen, dem von Geiſt und Überlegung nach vernünftigen Zielen der Luſt oder Unluſt gerichteten Willen in Verband treten, der das Begehrungsvermögen nach Grundſätzen ſteuert; in beiden Fällen werden die Gefühle abgeblaßt zurücktreten; und Seelenlagen der einen und der andern Art, zu Geſinnungsweiſen und Charakterformen geartet, können der Tonkunſt, wie wir noch ſehen werden, nur geringen Anhalt bieten. Wo aber das Gemüth in ſolcher Erſchütterung ſchaukelt, daß die Erwägungen und Überlegungen des Verſtandes keinen feſten Boden finden, wo die Triebfedern der Begierde die ſittlichen und geiſtigen Energien überherrſchen und in Eile und Übereile zu leidenſchaftlichem Vorziehen und Verwerfen, Begehren und Verabſcheuen drängen, da ſind die Gefühle der Luſt und Unluſt, ungeſchwächt von geiſtigen Motiven, vielmehr zu leidenſchaftlicher Erregung geſteigert, in ihrer ganzen ungetheilten Kraft und Wirkſamkeit; und ſie verſchleifen ſich dann ſo völlig in Liebe und Haß, daß man dieſe beiden Zuſtände des Begehrungsvermögens, die Doppelformen der Begierde je nachdem ſie haben will oder los werden will, die einzigen Grundformen aller Leidenſchaft, mit den beiden Grundformen alles Gefühls, der Luſt und Unluſt, für einerlei Ding hat anſehen können, das wir nur in der Vorſtellung trennten. Auch dieſer Durchgang aber des Gefühls durch den Affect zu Begierde in Liebe und Haß führt, (wie die beiden anderen zuvor bezeichneten Wege, die durch ruhigere Gefühlslagen zu beharrlichen Zuſtänden des Begehrungsvermögens, zu beſtimmten Sinnes- Denkungs- und Handlungsweiſen überleiten,) zu beharrlichen Zuſtänden der Leidenſchaft, die wir ſchon früher gelegentlich[1] von dem leidenſchaftlichen Begehren und Verab-

[1] Vgl. oben S. 212.

ſcheuen ſehr beſtimmt unterſchieden. Wir nennen gewöhnlich Leidenſchaft (oder in ihrer geſteigerten Heftigkeit und Krankhaftigkeit Gier und Sucht) eingewurzelte Begierden, und zwar (obwohl jede Begierde, die edelſte wie die ſchlechteſte, zu Leidenſchaft werden kann,) gemeinhin nur eingewurzelte ſchlechte Begierden, ſtehende zu Laſtern gewordene Angewöhnungen, die allen anderen Intereſſen den Weg verſperren, alle anderen Geiſtes- und Seelenthätigkeiten unterdrücken, nicht doch ohne dem Verſtande allen Spielraum zu öffnen, auf dem er mit Klugheit Berechnung Verſchmitztheit und Planmäßigkeit der Eigenſucht der herrſchenden Begierde dienen kann. Auf dieſer Stufe, wo das anfängliche Fieber des Affects zur chroniſchen Krankheit, der Rauſch zur ſtehenden Völlerei geworden iſt, wo die Leidenſchaften der Habſucht oder Spielſucht, des Geizes oder Ehrgeizes — weit entfernt nur leidend den Impulſen der Begierde zu gehorchen — nach klarſten Motiven ſich ſelbſt beſtimmen, hört der erſtickte Affect mitzuſpielen auf: nur Wenige, die dieſen Leidenſchaften fröhnen, behalten die Leidenſchaftlichkeit, die ſie im erſten Entſtehen ihrer Begehrungen bewegte, ſind von der leidenſchaftlichen Natur, daß dieſe Begehrungen bei jedem neuen Anlaſſe immer wieder ſtoßweiſe in der erſten Kraft und Friſche ausbrächen. Nur auf der Stufe dieſes erſten Übergangs aber von Affect zu Begierde, in dem leidenſchaftlichen Werden von Liebe und Haß, ſind die Gefühle im Spiele; nur ſolche Situationen fallen in das Gebiet der Tonkunſt.

Haß.

Sucht man ſich in dem Gebiete der Gemüthsbewegungen des Haſſes und Abſcheues zu orientiren, ſo fällt, wenn man ſie mit den gegenüberſtehenden der Liebe vergleicht, Ein großer Unterſchied zwiſchen beiden bejahenden und verneinenden Gefühlsrichtungen auf. Die Liebe concentrirt ſich in der Geſchlechtsliebe zu jener eigenthümlichen Fülle und Stärke, die der Kunſt eine ſo ungemeine Ausbreitung geſtattete; dieſem ganz auf einen Gegenſtand geſpannten Affecte liegt auf der Seite der Haßgefühle nichts entſprechendes gegenüber; ſo wie ſich das Liebegefühl in der Geſchlechtsliebe mehr oder minder in jedem Menſchen nach ſeiner Art verdichtet, verdichtet ſich das Haßgefühl nicht leicht in

Einem menſchlichen Weſen gegen das andere; in den Haßgefühlen unterſcheidet ſich keine Eigenart von ſo beſonderer Natur. Der Haß liegt nur der allgemeinen Natur der Liebe gegenüber; ſeine Modificationen ſind aber von den mannichfaltigſten gegenſtändlichen Verhältniſſen beſtimmt und können oft von einer weit und tief greifenden ſittlichen Natur ſein, wie wenn ſich, auf der Gegenſeite, die Liebe in Freundes- und Feindesliebe, in Familien- Vaterlands- Menſchenliebe auseinanderlegt. Ein zweiter durchgreifender Unterſchied zwiſchen den bejahenden und verneinenden Affecten ſpringt ſofort in die Augen. Die Einen, die auf Verwirklichung einer Luſt, auf den Beſitz eines begehrten Gutes geſtellt ſind, werden in ſich ſelber nicht ſelten ruhigere Gefühle ſein, in deren Neigungen und Strebungen ſich bald der gelaſſene Wille mit kälteren Urtheilen über die Möglichkeit, Räthlichkeit und Erreichbarkeit des Erſtrebten einmiſchen wird; wogegen die auf Entfernung oder Abwehr eines Übels geſtellte Unluſt in ſich von einer krampfhafteren Natur iſt, im Unwillen und in der Widerſetzlichkeit gegen das Verabſcheute nach einer heftigeren Entäußerung ringt, und in Kraft der gewaltſameren Bewegung die ſie einſchließt in einem ernſteren Streben zu raſcherem energiſcherem Handeln treibt. Hält man dieſe Unterſchiede feſt, ſo liegt im übrigen das Weſen, liegen die Modificationen der Haßgefühle in einer deutlichen Parallele zu ihren Gegenſätzen, den Affecten des Begehrens, und das Verhalten der Tonkunſt zu ihrer Erfaſſung, ihr Vermögen zu deren Nachbildung iſt im Weſentlichen daſſelbe.[1] War die Liebe auf dem Grunde der Selbſtliebe aufgezogen, die ſich nur ſympathiſch an ein anderes Weſen entäußert, ſich mit ihm zu vereinigen ſucht, um in dieſer Vereinigung die eigene Exiſtenz zu erhöhen und zu vervollſtändigen, ſo ruht der Haß auf derſelben Selbſtliebe, auf der antipathiſchen Unluſt über ſachliche Verhältniſſe oder über die Vorzüge Vortheile und Handlungen anderer Menſchen, die uns in unſerer Exiſtenz bedrohen, beengen und beeinträchtigen. In dieſer Allgemeinheit iſt der Haß für die Tonkunſt ſo wenig ausdrückbar wie die Liebe, und aus

[1] Vgl. oben S. 260.

demſelben Grunde: weil er von allzu zuſammengeſetzter Natur iſt. Und auch wenn man ihn nach ſeinen Anläſſen zerlegt, ſind viele ſeiner Äußerungen der Tonkunſt ebenſo ſchwer erreichlich, wie in den analogen Gegenſätzen, die wir erwogen haben. Iſt der Widerwille durch äußere phyſiſche Gegenſtände angeregt, gegen die wir uns in einer rein ſinnlichen Apathie ſträuben, ſo wird er wie alles rein Sinnliche einen künſtleriſch verwerthbaren Ausdruck nicht leicht finden können. Als ein äſthetiſches Misgefühl an häßlicher Ungeſtalt würde der Abſcheu außerhalb der Vorwürfe fallen, die der Muſik mit Erfolg ergreiflich ſind. Wenn wir ſtehende ſittliche Eigenſchaften oder Geiſtesrichtungen, die uns ſchädlich und verderblich ſcheinen, die mit unſeren Grundſätzen und Überzeugungen ſtreiten, verabſcheuen in ſtehender, auf Urtheil und Einſicht gegründeter Abneigung, wenn auf dieſe Weiſe Geſinnung und Charakter, nicht das Gemüth allein, ſpricht, wenn der Haß zu ſyſtematiſcher Feindſchaft wird, ſo wäre er der Muſik ſo wenig zugänglich wie das entgegengeſetzte Gefühl der Freundſchaft. Wenn Haß, aus Freude an der Unluſt und dem Unglück eines Andern zu ſtehender Bosheit wird, wenn die Unluſt der Misgunſt über die Luſt und das Glück eines Andern zu ſtehendem Neide wird, ſo ſind dieß Laſter, die der Tonkunſt ſo wenige Seiten darbieten, wie die ſtehende Gutmüthigkeit und das Wohlwollen, die aus Gemüthsſchwäche ſtammen; höchſtens kann ſie an der Hand der Dichtung die Anfänge einer vorüberziehenden Schadenfreude (wie ſie Semele bei der Überliſtung des Zeus, wie ſie die Römerchöre in der Theodora einmal in roh kriegeriſcher, einmal in muthwillig lüſterner Weiſe äußern,) oder des aufſteigenden abgünſtigen Grolls (wie ihn Saul über Davids Verherrlichung empfindet,) andeutend in den Kreis ihrer Darſtellungen ziehen. Nur der ſinnige Gemüthsantheil an dem Haſſe iſt das, was in das Bereich der Tonkunſt fallen kann; und auch hier werden ſich ähnliche Einſchränkungen einſtellen, wie in den entgegengeſetzten Fällen. Der Haß ſei noch unausgeſprochen; und der verhaltene Ingrimm der innerlich noch verſchloſſenen Bewegung wird der Natur der Sache nach nur angedeutet

werden können. Der Haſſende ſtehe ſchon jenſeits ſeiner heftigſten Glut, er ſei in der Verſöhnlichkeit der Reue oder der befriedigten Rache bewogen das frühere Haßgefühl abzulegen, auch dann wird dieß aus beſonderen Beweggründen entſprungene Gefühl eines Wohlwollens, das an die Stelle des Übelwollens tritt, mehr nach den modificirenden Begleitgefühlen, und auch dann nur in einer vagen Weiſe auszudrücken ſein. So ſpricht ſich bei Merab im Saul („Vater des Friedens"), nachdem ſich der Sturm ihres ſtolzen Grolls über den Emporkömmling, dem ſie vermählt werden ſoll, an ihrem Groll über des Vaters launiſche Verfolgung gebrochen hat, ihre Verſöhnlichkeit in einem Gebete um den Seelenfrieden aus, den ſie bereits gefunden hat. So ſpricht ſich (im Belſazar) die Befriedigung des gebüßten Haſſes nach einem gleichen Siege über einerlei Feind bei Cyrus (O Kampf und Schlacht) in ſtolz beſcheidenem Siegesgefühl, bei Gobrias, der die Genugthuung einer ſpäten perſönlichen Rache erhielt, in einem gerührten Dankgefühle (Den ew'gen Mächten ſei mein erſter Dank) aus. Wo das eigentliche Vermögen der Muſik in dieſem Bereiche ſich erſchöpft, das iſt (ganz gegenſätzlich gegen das ſchleichende Fieber des Sehnſuchtsgefühls, das einer Entbehrung gilt die immer und immer wiederkehren kann,) der erſte heftige Fieberausbruch bei der erſten Wirkung der Schädigung Kränkung Beleidigung, wo ſich das Gemüth eines Überſchuſſes gefühliger Bewegung in einer Weiſe entlädt, die nicht leicht und nicht oft wiederkehren kann. Iſt der Ausdruck der Liebe weſentlich zärtliche Anſchmiegung geweſen, ſo iſt die Sprache dieſes erſten Haßausbruchs die der zornigen Abſtoßung. Geſänge, die dieſe Momente muſikaliſch ſchildern ſollen, ſind am häufigſten dem Baſſe zugetheilt und drücken durch den forte Vortrag der Tieftöne, (die ſonſt meiſt piano und ohne den Kraftaufwand des Ausathmens geſungen werden, den die hohen Töne bei der Verengung der Stimmritze erfordern,) die Schärfe der Erregung, die Energie des Affects aufs machtvollſte aus. Sie können durch ihre tobende Heftigkeit leicht einer großen Eintönigkeit verfallen; dennoch laſſen ſie in Folge der Maſſenhaftigkeit der denk-

baren Anläſſe und der zutretenden Begleitgefühle eine größere Maſſe ſcharf unterſcheidbarer Modificationen zu als die entgegengeſetzten Äußerungen der Sprache der Zärtlichkeit.

Werthunterſchiede der Affecte in Liebe und Haß für die Muſik.

Wir wollen nur an Einem Puncte deutlich zu machen ſuchen, warum die Muſik auf dieſer Seite der Abkehr und Abwehr mehr als auf der Seite der Zuwendung und Annäherung für ihre Gefühlsſprache Stoff und Anlaß findet. Wenn das Gefühl der Liebe zur Anerkennung höherer Vorzüge und Werthe in einem fremden Weſen wird, ſo vergeiſtigt es ſich in einer Weiſe, daß in dem Maaße wie die Urtheile des Verſtandes ſich zu den Gefühlen herandrängen die unzureichende muſikaliſche Sprache zurückweichen muß. Schon die conventionelle Ehrerbietung, die wir Jemandem erweiſen, beruht nicht auf Gefühlen ſondern auf dem Bewußtſein eines Abſtandes in äußerer Stellung und Würde; entſchiedener iſt die Hochachtung, die wir vor inneren Vorzügen eines Anderen empfinden, mehr die Wirkung der erfahrungsmäßigen erkennenden Einſicht als des Gefühls; ſie wird muſikaliſch kaum anders als in emphatiſchen Betonungen auszudrücken ſein; in Theodora iſt in einer Arie des Septimius (Bewundrung weckt ſo hoher Sinn) ein verunglückter Verſuch gemacht, eine ſolche Hochachtung vor ſittlicher Größe auszudrücken. Nur ſobald ſich die Achtung auf die überlegene Größe und Vollkommenheit erhabener, die menſchliche Natur überragender Weſen bezieht, zu deren Würdigung der menſchliche Verſtand den Maasſtab verliert, wenn ſie zu Bewundrung und Ehrfurcht wird, ſo tritt das Gefühl wieder in ſeine Rechte ein und die Tonkunſt findet dann auch die Ausdrücke anbetender Verehrung oder ehrfürchtiger Scheu, wie ſie Othniel im Joſua vor dem nahenden Engel (Holdes, hehres Weſen, ſprich) auszudrücken weiß. Geht man nun auf das Gegentheil über, ſo iſt auch in der Verachtung, der Verſchmähung, der Geringſchätzung Anderer um ihrer Fehler Blößen und Schwächen willen wohl ein Verſtandesurtheil im Spiel, aber die Neigung zu miskennen und herabzuwürdigen wird in dem Menſchen viel raſcher von dem vorurtheilenden Gefühle geweckt als die des An-

erkennens und Emporhebens; denn die gehäſſige Stimmung ſchließt dort eine Luſt des eingebildeten Selbſtgefühls ein, die wohlwollende Stimmung hier eine Unluſt der eigenen Herabſetzung. Die Gefühlsſprache des Lebens wie der Tonkunſt iſt daher reich an abgeſtuften, nicht misverſtehbaren Naturlauten der Verachtung, des hochmüthigen Spottes und des muthwilligen Hohnes; (nur wo ſich die Verachtung ſtärker mit geiſtiger Bewußtheit, mit gefliſſentlicher Bosheit verſetzt, wo ſie Verleumdung und Verläſterung, Verwerfung und Verurtheilung wird, da weicht vor der Abſicht und Einſicht das Gefühl, und mit ihm das Vermögen der Tonkunſt zurück.) Es iſt ein höchſt verſchiedener Ton in dem übermüthigen Spotte Harapha's, da wo er im prahleriſchen Hohnlachen dem blinden herausfordernden Samſon allein gegenüberſteht (Nein, ſolch ein Kampf), und da, wo er gedeckt durch den Rückhalt der Philiſterfürſten die gebieteriſche Drohung mit dem Hohne paart (Verwegner Thor!); oder in dem prahlenden Ausfall der ſtolz verachtungsvollen Selbſtüberhebung Merabs gegen ihres Bruders ſich ſelbſt wegwerfende Herablaſſung (Wie ſchändeſt du dein ſtolz Geſchlecht), und in der Empörung dieſes ſelben hochmüthigen Herzens über die ihr zugemuthete Misverbindung, die ſie in einer höhniſchen Verſchmähung von ſich ſtößt, welche zwar durch den Willen ihres Vaters zu düſterem Grolle gebändigt iſt, aber gleichwohl in aufgeregtem Trotze ſich aufbäumt („Mein Herz ſchwillt auf"). Blickt man von dieſen Schattirungen des Einen Gefühls der Verachtung auf die Reihe der übrigen Haßgefühle zurück, ſo deuten ſchon die bloßen Gradſtufen der äußeren Bezeugungen oder der inneren Bewegungen ihre Mannichfaltigkeit an. Es ſind ſehr verſchiedene Accente, in welchen hier der Schmollende ſeine Unluſt äußert über minder bedeutende Kränkungen, die ihn mehr zum Verſchweigen als zum Ausſprudeln ſeines Unmuths reizen, und dort der Keifende, der aus gereizter Misſtimmung, ohne begründete Veranlaſſung oder aus boshaftem Gemüthe, in der Einbildung oder unter dem Vorwande eines erlittenen Unrechts zänkiſch hadert; es ſind ſehr verſchiedene Accente die des Murrenden, deſſen

kochender Groll den Siedepunct des Ausbruchs der zürnenden Beredſamkeit nicht findet, und die des Jähzornigen, der auffahrend, auflodernd, aufbrauſend in ungeſtümer Wallung halt- und beſinnungslos überſchäumt. Es liegt weit auseinander nach Ton und Kraft der Stimme, ob der Zürnende nur ereifert, unwillig, ungehalten, an der Grenze angelangt iſt wo er ſeine innere Bewegung nicht mehr an ſich halten kann, oder ob er erbittert und erbost genug iſt, zur Stimmung der Rache geneigt und „aufgebracht" zu werden; ob er in Auflehnung eines inneren Abſcheus wider ſchmähliche Unthaten und Handlungen von öffentlicher Bedeutung, oder über tiefgreifende perſönliche Beleidigungen entrüſtet und empört, dem Ruheſtand des Gemüths in gewaltſamer Erſchütterung entnommen iſt; ob er in Unmacht der Leidenſchaft ſeine Abwehr in Verwünſchung und Verfluchung ſucht oder ob er ſich zum Racheentſchluſſe, zur Vergeltung der erfahrenen Kränkung aufrafft; ob er dieß in wüthenden Ausbrüchen der Raſerei, der Verſtandesberaubung thut oder ob er die kalte Faſſung behält, die Mittel der Rache zu bedenken, während er ſeine Racheluſt mit gehäſſigen Vorſtellungen der Phantaſie ſchürt, die das vertagte Gefühl in Pauſen immer wieder wach rufen.

Es iſt ſchwer, in der Maſſe der Beiſpiele der muſikaliſchen Behandlung der gehäſſigen Affecte ſich zu einigen gegenſätzlichen Anführungen zu entſcheiden. Von dem Schmollen der Semele (O immer gewähr' ich) über Zeus' Vernachläſſigungen, von dem Keifen der falſchen Mutter im Salomo (Falſch iſt all ihr fein Gedicht), von den Zank- und Schmähduetten im Theſeus und Samſon an, welcher Sprung von da zu den gewaltigen Invectiven der furchtbarſten ſittlichen Aufwallung, die bei Händel ſo zahlreich und ſo bewundernswerth ſind, dem die Kraft der eigenen eifrigen Natur dieſe Sprache wie keinem Andern verlieh! Wir wollen aus der großen Zahl nur an zwei der ausdrucksvollſten und zugleich unter ſich weit auseinanderliegende Stücke erinnern: an die großartige Zeichnung der Entrüſtung des ſiegesſicheren Kraftgefühls über die eitle Heidenempörung und Anfechtung der Macht Gottes, die

Muſikaliſche Beiſpiele.

in einer Arie des Meſſias (Warum entbrennen die Heiden) eine ſo erhabene Ausprägung erhielt; und an das Arioſo Davids (Mann der Schmach), in welchem, während ſonſt in allen muſikaliſchen Zornſchilderungen die Melismen, die Tonbebungen das Wort mehr verwiſchen, der Ausbruch eines heiligen Zorns über eine arge Frevelthat ganz aus den Worten, aus den vorwurfsvollen Accenten einer gerechten und gerechtfertigten Empörung aufwächſt. Wie weit ſtehen wieder dieſe leidenſchaftlichen Ausfälle von Individuen von den Invectiven jener Chöre ab, die irgend ein Laſter, Neid, Wuth, Eiferſucht, Läſterſucht apoſtrophiren, um ihrem Abſcheu dawider Worte zu leihen: Stücke die dem Componiſten von den Dichtern wetteifernd zugetragen wurden, ſeit ſie das erſte, das Meiſterſtück darunter, im Saul bewundert hatten, in dem der feſten, gelaſſen-ruhigen Abwendung des ſittlichen Unwillens und Widerwillens vor dem höllgebornen Neide in einer wirkungsvollen Verbindung von Chorrecitativ und Geſammtwirkung Ausdruck gegeben war. Von dieſer Sprache der gedämpften Ruhe in dem vielſtimmigen Urtheil der Menge trete man noch einmal zu den heftigen Bewegungen in ſcharf charakteriſirten Einzellagen zurück. Vergleiche man in der Theodora den Ausbruch des Unwillens des Septimius über die heimliche Chriſtenverſammlung (Wehe dieſem frommen Wüthen), wo in der Inſtrumentalbegleitung verſucht iſt, den Wortausdruck des ereiferten Zankens und Verweiſens, das doch nicht aus dem eigenen Herzen kommt, noch zu verdeutlichen; und daneben die köſtliche Arie deſſelben Kriegers (Ob die Ehren, die Flora und Venus erfreu'n), deren Worte (in ſich mehr betrachtenden und urtheilenden Inhalts) durch die wechſelnde Betonung und die inſtrumentale Begleitung wetteifernd dahin commentirt werden, daß ſie die tiefe ſittliche Entrüſtung eines männlichen Soldatenherzens ſchildern, die im Hintergrunde noch durch den Unwillen über eine eigene ſozuſagen unverſchuldete Schuld verſtärkt iſt; ein wunderbares Beiſpiel von der Macht der Zuſammenwirkung der Accentuation, der Melodie und der Inſtrumentation, wo in einen in ſich unergiebigen Text durch die

Einverwebung der verſchiedenſten Accente der gleichgültigen Geringſchätzung über die verweigerten Götterehren um die es ſich handelt, der unwilligen ſtrengen Misbilligung der Leidverhängung um die es ſich handelt, und wieder des Mitleids und Wohlgefallens an dem anmuthvollen Weſen um deſſen Kränkung es ſich handelt, eine Reihe von Begleitempfindungen im Streit und Einklang meiſterhaft hineingetragen ſind, geſchieden und wieder gebunden durch ein wiederkehrendes Ritornell von kraftvollen Accorden, das die Grundſtimmung der inneren Empörung feſthält. Vergleiche man hiermit wieder das Duett Samſons und Harapha's, in deſſen gegenſeitigen Vorwürfen ſich Samſons gereizte, ganz perſönliche ſittliche Entrüſtung mit dem höhniſchen Spotte des verachteten Prahlers mißt; und ſtelle man daneben die mehr im Hintergrunde gehaltene Anwandlung eigenen zornigen Muthes in Samſons Aufruf der göttlichen Kraft (Warum liegt Juda's Gott in Schlaf?), da ihm eben die eigene Kraft unbewußt wieder mit ſeinen Haaren gewachſen iſt: den Anfang einer inneren Erhebung des Helden in dem frohlockenden Rückblick auf die Siegesdonner ſeines Gottes, da eben eine helle Vorfreude ſeiner eigenen Erſtarkung in ihm aufblitzt. Gehe man von da zu den heftigſten Regungen vor, die zu Verfluchung überführen: wie der zweite Richter in Suſanna die Stunde verwünſcht, da ihn die Liebe erfaßt, in einem Unmuthe, der ſich nur gegen ihn ſelber kehren kann; und daneben wie Demetrius in Berenice (Su, Meghera) dieſen ſelben Fluch ausſtößt, der aber in der Raſerei der Rachewuth die Furien aufruft gegen den Räuber ſeiner treuloſen Geliebten. Damit ſtelle man wieder andere Gegenſätze zuſammen: den Zornausbruch von Here's Eiferſucht, die in furchtbarer Entſchloſſenheit ihrem zum Ziele ſtürmenden, kein Hinderniß achtenden Rachegrimme den Zügel ſchießen läßt und den Gott des Schlafes aufſtürmt zu ihrem Rachewerke auf klar vorgezeichneter Bahn, und daneben den Fluch der eiferſüchtigen Dejanira, die zur Rache noch rathlos iſt und, in dem ihr eigenen düſteren Brüten über ihren Misgefühlen, die Sonne ſich in Nacht hüllen heißt. Dieſe Gegenſätze, in welchen die Ähnlichkeiten und

Abweichungen über die Veränderung des muſikaliſchen Ausdrucks in Einerlei Gefühlsrichtung voll eingreifender Belehrung ſind, ließen ſich ins Endloſe vermehren.

Mit Einbildung verſetzte Gefühle. Hoffnung und Furcht.

Wir haben den Weg von den Gemüthsſtimmungen durch das Bereich der beſtimmten Einzelgefühle zu den ſtärkeren Gemüthsbewegungen zurückgelegt. In der Region der gemiſchten Gefühle haben wir erfahren, daß die Seele nicht oft in reinen einfachen iſolirten Gefühlen befangen iſt, daß ſich Gefühl zu Gefühl, Luſt zu Unluſt miſcht. Und ſo verſchlingen ſich auch andere geiſtige Elemente, Bewegungen und Thätigkeiten mit den Regungen des Gemüthlebens, die die Natur der Gefühle ſehr weſentlich verändern. In dem einheitlichen Seelenleben liegen überhaupt die verſchiedenen Grundthätigkeiten des Vorſtellens Fühlens und Begehrens faſt nie ganz getrennt auseinander; ſie ſtehen unaufhörlich in gegenſeitig bedingenden Wechſelwirkungen der Hemmung oder Förderung, der Häufung oder Verdrängung zu einander; ſo wie innerhalb der einzelnen Thätigkeiten ſelbſt die verſchiedenen Formen der äußeren Sinnesempfindungen, der ſubjectiven Vorſtellungen und Gefühle, des gegenſtändlichen denkenden Ergründens oder ſtrebenden Ergreifens der Dinge unzertrennlich zuſammenhängende Phaſen der Entwicklung einer und derſelben Kraft ſind. So muß man ſchon auf jener erſten Stufe der Gemüthsſtimmungen überall alte Rückſtände von Vorſtellungen und Gedanken, neue Anſätze von Erinnerungen und Einbildungen mit den Gefühlen im Spiele denken, ſei es, daß wir uns deſſen unbewußt bleiben, wenn die Stimmungen unter der Verwiſchung der vergangenen Eindrücke verblichener ſind, ſei es, daß, trotz der zeitlichen Entfernung der Anläſſe, der dunkle Gefühlsſtand zeitweilig durch ein Spiel hellerer Vorſtellungen belebt und ſelbſt bis zu Affecten bewegt wird. In ſolchen Fällen lebhafter Fortwirkung früherer Eindrücke, wie in den lebhaften Vorſtellungen künftiger Dinge, iſt zu der Geſchäftigkeit des Gemüths vor Allem die Phantaſie geſellt, die ſeltner durch dunkle Wahrnehmungen von äußeren Gegenſtänden, gewöhnlicher durch innere ſeeliſche Vorgänge, durch Vorſtellungen von

Gegenſtänden die nicht in die Sinne fallen in Bewegung geſetzt iſt; durch Vorſtellungen mehr von möglichen und eingebildeten als wirklichen und greiflichen Dingen, womit ſie das Gemüth belebt und erweckt, wenn Gefühl und Erinnrung in ihm auslöſchen wollen, oder wenn es in Erwartung unentſchiedener kommender Dinge noch gleichgültig, noch unerregt von der Luſt einer Vorfreude oder von der Unluſt eines Vorleidens iſt. Es iſt im Leben häufiger als in der Kunſt (für die ſolche Fälle meiſt zu wenig Pathos haben,) daß eine reine Vorfreude über ein bevorſtehendes Glück, die ſich Künftiges ſchon als gegenwärtig vorſtellt, zur Rede kommt; doch kommt es auch in der Kunſt vor. Von dieſer Art iſt der Geſang des Alexander Balus, in deſſen Einbildung bei dem Ausmalen der Sonnenpracht, die ſeinen hochzeitlichen Freuden leuchten wird, Alles ſtrahlt in zitternder innerer Freude (O Mithras, all dein Strahlengold); und die Arie Semele's (Endlos ſelig), in der ſie ſich von Zeus' Adler getragen die Herrſchaft über den Weltgebieter, ſeinen Blitz und ſeinen Donner, vorgaukelt. Seltner werden die Fälle ſein, wo die Seele von einem reinen Vorleide über ein eintretendes Unglück lebhaft erfaßt wäre, weil wir uns naturgemäß ſträuben, ein bevorſtehendes Übel uns als zweifellos gewiß vorzuſtellen. In einem Gegenſatze zu dieſem in Kraft der Phantaſie anticipirten Vorgefühle der Luſt und Unluſt, vor einem eingetretenen Glück oder Unglück, kann man die erwachende Luſt der Erheiterung nach einer vorausgegangenen Befürchtung, die erwachende Unluſt der Enttäuſchung nach einer entſchwundenen Hoffnung ſehen: die erſtere iſt in einem leichten, ſprechenden Bilde entworfen im Admet (cangiò d'aspetto), in einer Arie voll heller Freudigkeit des friſchen Auftauchens aus einer Zeit der Schmerzen, und in Soſarmes in einer Arie (in mille dolci modi) voll feſter, dankbarer Seligkeit, die zwar der Handlung nach aus der bloßen Vorſtellung eines frohen Wiederſehens nach einer Zeit der Prüfung geſungen iſt, dem muſikaliſchen Ausdruck nach aber wie aus der lebendigſten Gegenwart dieſer Wiederkehr eines ſicheren Glückes nach gefährdetem Beſitze klingt. Die andere,

die Unluſt der Enttäuſchung, iſt in Otho, in einer berühmt-berüchtigten Arie (falsa imagine) geſchildert, in der ſich eine ſchmerzliche Liebestäuſchung ausſpricht über dem Bildniß, das den Gegenſtand einer alten Liebe und eines neuen Abſcheus vergegenwärtigt; und in einem zweiten Geſange (all' orror d'un duolo eterno), wo dieſelbe Enttäuſchung aus tieferem Herzen auf endloſen Schmerz ausſieht und die Rachegeiſter der Hölle gegen den Täuſcher aufruft; womit man wieder in Contraſt bringen muß die Auffriſchung eines ſchon veralteten Gefühls der Enttäuſchung, das ſich in Samſon (Dein Reiz hat mich geſtürzt in Fluch) voll Kraft und Würde äußert, der nun in klarer Einſicht vor einem Rückfall in neue Täuſchung geſichert iſt. In dieſen Fällen ſteht man auf dem Gebiete reiner, klarer Gefühle der Luſt und Unluſt über geklärten gegenwärtigen Verhältniſſen; die Lagen, zu denen wir übergehen wollten, wo die Einbildung in das Gefühlsweſen mit einſpielt, ſind weſentlich charakteriſirt durch das unſtete Schwanken der Luſt wie der Unluſt in der Vorſtellung eines künftigen Wohls oder Wehes, durch das unentſchiedene Schweben in Hoffnung oder in Furcht, das in der Gemüthsbewegung bedeutet, was der Zweifel in der Thätigkeit des Geiſtes. Der bloße Begriff des Gefühlszweifels drückt aus, daß es ſich hier um gemiſchte Empfindungen einer neuen Art handelt, nicht um reine Miſchungen von Luſt- und Unluſtgefühl, ſondern um Verſetzungen des Gefühls mit anderweitigen Beſtandtheilen. Die Phantaſie prägt mit ihren Vorſtellungen dem Gefühle Hoffnung ein, in welche Befürchtung, und Befürchtung in welche Hoffnung gemiſcht iſt; in die Hoffnung, (die freudige Vorſtellung eines erwarteten Glückes mit vorſchlagenden Gründen für die Wahrſcheinlichkeit ſeiner Verwirklichung,) ſpielt zugleich in der Wägung der Möglichkeiten eine Geiſtesthätigkeit mit ein, die ſie mehr zu einer erkennenden Vorausſicht als zu einem bloßen Gefühle macht; auch ſagt man nicht: ich fühle Hoffnung; wohl aber: ich habe das frohe Gefühl hoffen zu dürfen; nur dieß Wohlgefühl der Selbſttröſtung hat einen muſikaliſchen Ausdruck, und für den genialen Künſtler mehr als Einen Ausdruck. Wenn Ale-

xander Balus die Hoffnung anruft, ſo gebraucht er dabei Tonverbindungen eines pſychiſchen Charakters, die an ſich nicht nothwendig Troſt bedeuten müſſen, aber im Geleite der Worte in der ſprechendſten Deutlichkeit den ſanfteſten wohligſten Troſt ausdrücken; dagegen wenn im Tamerlan (Par che mi nasca in seno) von dem Keime einer neuen, aus vorausgegangenen Leiden aufſproſſenden Hoffnung geſungen wird, die tröſtend die Bruſt labt, ſo iſt eine Tonfügung gewählt, die mehr phyſiologiſch die Entlaſtung des Herzens im wohlthuenden freien Aufathmen ſchildert nach Wegnahme der bedrängenden Laſt. Wenn in dem Schwanken der Hoffnung der Zweifel aufhört oder durch Geiſteskraft und Überzeugung beſiegt wird, ſo wird Hoffnung nach Ablegung der fürchtenden Beimiſchungen zu gelaſſenem Vertrauen, zu feſter ſtarker Zuverſicht: der ſtärkere Antheil des Geiſtes an dem Bewußtſein von Gründen, die der Seele dieſe Überzeugung von dem untrüglichen Beſitze eines feſten Stütz- und Haltpunctes vermitteln, macht dieſe höheren Grade der Hoffnung muſikaliſch ſchwer auszudrücken; doch iſt dieſe Überzeugung von ſo viel beſtimmter Luſt der freudigen Beruhigung, des getroſten Muthes begleitet, daß es ein Verluſt wäre, wenn die Tonkunſt ſich nicht an dieſe Grenzmarke ihres Gebietes heranwagen und verſuchen wollte, wie weit ſie ihre Töne in das Reich des Geiſtes könne hinüber ſchallen laſſen. Helkia's Arie in der Suſanna, die den Gottvertrauenden im Bilde des wohlgerüſteten Kriegers ausmalt, und die allbekannte Arie im Meſſias (Ich weiß daß mein Erlöſer lebt) genügen um anzuzeigen, auf wie weit verſchiedenen Wegen der Tonkünſtler an der Hand einer ächt muſikaliſchen Dichtung dieſe Streifzüge unternehmen kann. Lebhafter gefühlig gefärbt und daher mannichfaltiger geſchieden und abgeſtuft ſind die Schwankungen auf der entgegengeſetzten Seite der Befürchtungen, wo die geſchäftige Phantaſie in leichterer Einwirkung auf das empfängliche Gemüth den Erwägungen des Geiſtes öfter den Weg vertritt. Sind es einzelne beſondere Sorgen, die ſich von dem Grunde des fürchtenden Gemüthes abheben und zum Nachdenken auf die Mittel einer Abhülfe, einer Vorbeugung

treiben, ſo verlieren Gefühl und Tonkunſt in entſprechendem Maaße den Grund. Sie haben feſteren Boden, wo das Unluſtgefühl der Furcht rege wird in dem breiten Raume zwiſchen dem Ausblicken in beſtimmt vorausgeſehene, und den dunklen Vermuthungen mehr erſt eingebildeter Übel: ein unüberſehbares Feld der feinſten Verwandlungen für den Tonkünſtler. Wenn Suſanna über einen ſchwimmenden Schatten vor ihrem Auge von einer üblen Ahnung befallen wird, für die es nur dieſen Schatten von Grund gibt, ſo ſinkt die fromme Seele nur mild bewegt zu einem ergebenen Gebete nieder. In der geſunden Natur ihres von ihr ſcheidenden Joachim ſchien ſich nur eine noch weit blaſſere Ahnung geregt zu haben, wenn man die Arie (Das Vogelpaar) ſo auslegen darf, in der er nur gegenſtändlich die angſtvolle Beſorgniß des von der Brut ſich entfernenden Vogelpaares ſchildert, die Vorſtellung des Vorleidens vor einem möglichen Unglücke verſüßend mit der Vorfreude vor einem wahrſcheinlicheren Glück. Wenn die liebende Kleopatra ohne beſtimmte Urſache von der Ahnung eines üblen Ausgangs ihrer Liebe erfaßt wird (Bang verzagt mein Herz), fällt die zu Luſt und Unluſt gleich reizbare Seele aus den Zweifeln ihrer Befürchtungen in den Ton traulich freundlicher Vorwürfe gegen Amor zurück. So erregt den großen Zeus in der Semele ein bloßer Traum zu einer bangen Ahnung; aber es iſt eine göttliche Tiefe der Erregung, in welcher der Weltherrſcher ſeine troſtbedürftige Seele erleichtert mit den bittenden Tönen die nach Beſchwichtigung verlangen (Komm, ſtille mir). Wenn eine großherzige Frau wie Nitokris bei ihrem erſten Auftreten den Fall ihres Vaterlandes mehr voraus*ſieht* als ahnt, bewegt ſie ſich recitativiſch in Betrachtungen ihres weiten Geiſtes, und nur die inſtrumentale Begleitung deutet dabei die ſie bewegenden Gefühle an; wenn ihre Sorge um den Fall ihres Sohnes näher in die Gegenwart gerückt iſt, auch dann (Vorahnend hofft und bangt) iſt ihre unruhig hin und her ſchwankende Furcht und Hoffnung von klaren gegenſätzlichen Vorſtellungen ſicher gezeichnet, denen aber das heftig bewegte Muttergefühl ſehr beſtimmte ſcharfe Gefühlsfärbung gibt.

Wenn (im Scipio) ein Schreck die Seele in das pochende Herz zurückgedrängt hat, äußert ſich die Furcht in beklommenen ſtockenden Tönen (tutta raccolta ancor); die Sprache leitet in ihren onomatopoetiſchen Bezeichnungen dieſer beengenden Empfindungen, der Angſt und Bangigkeit, die Muſik von ſelbſt auf den einfachſten Weg der Nachahmung. Bei Dejanira entlädt ſich die Furcht vor den verfolgenden Furien in den furchtbaren Ausbrüchen der überſteigerten Angſt, die zur Verzweiflung geworden iſt. Dieſer Moment iſt für die Tonkunſt ein höchſt fruchtbarer, in ſich ſelbſt von verzweigter mehrſeitiger Natur. Auf Kommendes gerichtet iſt die Verzweiflung, das Aufgeben der Zweifel nach gewiß gewordenem Eintritt des befürchteten Unheils, der Gegenſatz der Zuverſicht. Einer ſolchen Situation hat Händel zweimal faſt einerlei muſikaliſchen Ausdruck der Verwirrung, der überſtürzenden Flucht über faſt einerlei Worten gegeben in Athalia (Horch, horch wie dumpf ſein Donner rollt) und in Zeit und Wahrheit (Wie Wolken vom Sturme durchſauſet). Von übermächtigen gegenwärtigen Übeln angeſtoßen, die von angſtvollen Ausſichten auf die Zukunft begleitet ſind, wo die Hoffnung verloren, die Erwägung ausgetilgt, wo nach einem unwiederbringlichen Verluſt die Gemüthserſchütterung allein übrig geblieben iſt, iſt die Verzweiflung mehr dem Entſetzen, der hölliſchen Folter gleich, der Gegenſatz des Entzückens, der Wonne und Seligkeit. Von dieſer Art iſt der Ausdruck einer ruheloſen Verzweiflung (im Aëtius Ah non so io che parlo) über einen unerträglichen Schmerz der bis zum Wahnſinn treibt; von dieſer Art iſt auch jener Verzweiflungsausbruch der Dejanira (Wo flieh' ich hin?), wo die Tonkunſt im höchſten Aufgebote ihrer Kräfte arbeitet, wo ſie in aller Fülle den furchtbaren Wechſel der Stürme darzuſtellen hat, die in der Seele der Gattenmörderin aufgewühlt werden durch die Reue über die begangene That, die grimmvollen Vorwürfe wider das eigene ſchuldbeladene Herz, die entſetzte Angſt über die gegenwärtige Folter, die verzweifelten Ausblicke in die hoffnungsloſe Zukunft, den kleinlauten verzagenden Ruf nach dem Schutze der bergenden Nacht. Die Verzweiflung kann endlich,

nach dem Eintritt eines vermutheten oder unvermutheten Unglücks, in der Faſſungsloſigkeit eines trotzenden Muthes, zu den äußerſten Wagniſſen hinreißen: in ſolcher Lage hat Händel den Demetrius in jener ſchon angeführten Arie gezeichnet, in der er die Hölle zur Ausführung ſeiner Racheentſchlüſſe zu Hülfe ruft. Dieſem äußerſten Grade der Verzweiflung, die zu unerwogener That treibt, läge die kleinmüthige Verzagtheit gegenüber, die einem drohenden oder gegenwärtigen Unheil mit keinerlei That zu begegnen wagt: wir treten damit auf eine vorgeſchobene Grenze, auf der ſich die Tonkunſt nur in unſicheren Schritten bewegen kann. Wenn ſich Furcht und Hoffnung, Verzagen und Zuverſicht auf Dinge beziehen deren wir nicht Herr ſind, ſo ſind es eben darum weſentlich Gefühlszuſtände; liegen aber Verhältniſſe vor, in welchen der Anſpruch zum Handeln, zum möglichen Handeln erhoben wird, ſo werden ſie zu Tugenden oder Untugenden, zu der Tüchtigkeit oder Untüchtigkeit den Forderungen an die Willenskraft zu genügen, zu Zaghaftigkeit und Feigheit oder zu Muth und Tapferkeit. Dem Ausdruck dieſer Seeleneigenſchaften kann ſich die Tonkunſt nur ſehr von weitem, und nur in ſo weit nähern, als die unerſchrockene Beherztheit ſtets von der Freudigkeit des Kraftgefühls, die ſchreckhafte Verzagtheit von der Unluſt der Kraftverſagung begleitet iſt.

Mit Geiſtesthätigkeiten vermiſchte Gefühle.

Die Phantaſie, als eine mitbewegende Kraft zu dem Gefühle geſellt, wirkt mit charakteriſtiſchen Veränderungen auf das Gefühlsweſen ein und erweitert ſo das Gebiet, auf dem ſich die Tonkunſt bewegt; ſobald ſie die beſtimmende Kraft wird und die Gefühle unterordnet, hört die Macht der Tonkunſt in entſprechendem Maaße auf. Wenn in einem Zuſtande des Begehrungsvermögens, in welchem alle Seelenkräfte auf Eine Richtung und Beſtrebung geſpannt ſind, die Einbildungskraft mit einer Überfülle drängender, ſpornender Vorſtellungen ihre augenblickliche Herrſchaft in einer ſtarken, enthuſiaſtiſchen, begeiſternden Erregung des Geſammtweſens bekundet, ſo wird die Tonkunſt von einer ſolchen Geiſteslage kaum etwas ausdrücken können, als die entſchloſſene Freudigkeit, in die auch das Gefühl dabei mit-

geriſſen wird. Die begeiſterten Kriegsarien in Judas Maccabäus und in der Debora ſind dieſer Art. Wenn die abenteuernde Einbildungskraft Irrgänge in das Gebiet des Erkenntnißvermögens macht und den Verſtand mit dem Fieber der Schwärmerei und Phantaſterei anſteckt, ſo kränkelt ſie auch das Gefühl an und, wenn es ſich ſo fügt, die Muſik; wir erwähnten ſchon vorübergehend[1] auf dem Felde der geiſt- [1] S. 266.
lichen Tonkunſt die verzückten Geſänge, die durch eine religiöſe Sentimentalität entſtellt ſind; zu dieſen ungeſunden Erzeugniſſen findet ſich bei Händel kein entferntes Beiſpiel. Ähnlich nun wie ſich die Berührungen des Gefühls mit der Phantaſie zu der Tonkunſt verhalten, ſo auch ſeine Berührungen mit Verſtand und Willen, mit Vorſtellungen und Gedanken, mit Geiſt und Charakter, mit Sittlichkeit und Intelligenz. Wir nannten es oben[1] den ſtolzen Vorzug des gebildeten Men- [1] S. 221.
ſchen, daß nicht äußere ſinnliche Dinge allein, die ſeine Exiſtenz ſelbſtiſch berühren, Gefühle der Luſt und Unluſt in ihm erregen, ſondern auch innere geiſtige, das ſinnliche Weſen nur ſehr von ferne berührende Wahrnehmungen. Wenn wir uns in reizbarer Seele in warmer Beziehung fühlen zu den höchſten Strebungen der menſchlichen Vernunft Phantaſie und Willenskraft nach dem, was das Daſein der Menſchheit am unvergänglichſten fördert, zu der Ahnung Erkenntniß Darſtellung und Verwirklichung des Unendlichen, des Wahren, des Schönen und Guten, wenn wir von einer ernſten gottesdienſtlichen Erbauung tief ergriffen zurückkehren, wenn wir vor einem edlen Kunſtwerke in harmoniſchem Wohlbehagen verweilen, wenn in der Kette wiſſenſchaftlicher Wahrheiten ein neues Glied gefunden wird das uns mit freudigem Erſtaunen überraſcht, wenn eine edle ſittliche That geübt wird die in Thäter und Empfänger und Zuſchauer verſchiedenartige Wohlgefühle erweckt, ſo empfinden wir eine geläuterte Luſt, die von Sinnlichem und Selbſtiſchem wenig behaftet ſein kann. Dieſe Gefühle ſind menſchlich, philoſophiſch, ſittlich betrachtet die edelſten aller Gefühle: von der Art jener reinſten Luſt, die Ariſtoteles aus dem Denken und ſittlichen Handeln her leitet, wie die Seligkeit der Götter aus der vollkommenſten

Thätigkeit entſpringe; aber für die Tonkunſt ſind ſie die wenigſt ergiebigen Gefühle, weil ſie die richtige Mitte zwiſchen Sinnlichem und Geiſtigem nicht halten, weil ſie ſo wenig an dem Sinnlichen participiren, wie die rein körperlichen Gefühle, ihr äußerſter Gegenſatz, am Geiſtigen. Völlig entkleidet zwar ſind auch dieſe vergeiſtigten Gefühle nicht von aller Sinnlichkeit, ſie wären ſonſt nicht Luſt oder Unluſt; ſie können in einzelnen beſonderen Fällen ſogar von ungewöhnlich ſtarken ſinnlichen Erregungen begleitet ſein. Wenn der wiſſenſchaftliche Forſcher langſam und mühſam von Beobachtung zu Beobachtung, von Begriff zu Begriff vorſchreitend nun durch einen glücklichen Gedankenblitz plötzlich zum Ziele gelangt, ſo wird ſich die kräftig erregte Freudigkeit überraſchter Befriedigung auch ſinnlich als ein ſehr beſtimmt gezeichnetes Gefühl äußern, weil das Selbſt aufs ſtärkſte in das Spiel gezogen iſt. Ein witziger Einfall, den Jemand hört, mag ihn mit einer geiſtigen Luſt ergötzt haben, die ſein Gemüth kaum berührt; plötzlich ſoll er entdecken, daß darin ein Stachel für ihn gelegen war, und die heftigſte Gefühlsunluſt kann durch die Betheiligung des Ichs nun aufgeregt werden. Lebhafte Naturen können bei einer religiöſen Erbauung von heiligem Schauer ergriffen werden, der ſich ganz körperlich äußern mag; ſie können über den Widerſpruch gegen Meinungen, die mit ihrer ganzen Exiſtenz verwachſen ſind, bis zur größten Leidenſchaftlichkeit gereizt werden; ſie können vor einem Kunſtwerke den Schein mit der Wirklichkeit verwechſelnd ganz realiſtiſch erfaßt werden: es ſind dieß Erſcheinungen, die ſich vorzugsweiſe bei Naturkindern einſtellen, welche bei aller Geiſtesbildung die primitive Stärke der Gefühle erhalten haben, bei denen ſich die geiſtige Luſt wieder ver-ſinnlicht; daher ſolche Gefühlslagen auch muſikaliſch wohl könnten dargeſtellt werden, wenn Gegenſtände dieſer Art in dramatiſchen Werken überhaupt Eingang fänden, die ſich doch nur um Handlungen und Ereigniſſe drehen. Gleichwohl ſchafft das Drama, und mehr noch das Oratorium einen weiten Spielraum für mannichfache Situationen, in welchen ſich Gefühle in geiſtige Ideen oder ſittliche Geſinnungen verſchlingen und

verſchleifen und dadurch ſich näher beſtimmen, ſich vertiefen und veredlen. Wenn der muſikaliſche Dichter verſteht, in ſolchen Fällen die Theilnahme des Gefühls in die Lichtſeite des Bildes zu rücken, ſo wird er dem Muſiker bereichernde Stoffe von ſchätzbarem Werthe zuführen. Sobald dagegen in ſeinem Texte das geiſtige oder ſittliche Intereſſe allzu einſeitig vorſchlägt, ſo wird er dem Tonkünſtler Karten legen, mit welchen er, wenn er einſetzt, nur Nieten ziehen kann. Für Betrachtungen, für Vernunft- und Sittenbegriffe, für Weisheit- und Tugendſprüche hat die Muſik keine Sprache. Wo Geiſt und Charakter Zeit und Raum haben, Ideen und Grundſätze aus geklärten Vorſtellungen und Begriffen zuſammenzufaſſen, da müſſen die Wetterwechſel der Gefühle und die Ungewitter der Leidenſchaften verzogen ſein; wo Geiſt und Charakter ſolche Ideen und Grundſätze ausſprechen, da reden ſie zu dem Verſtande, dem die Muſik als Kunſt nichts zu ſagen weiß. Die Lehrpoeſie iſt verrufen, eine Lehrmuſik iſt unmöglich, es ſei denn im Handwerksverſtande; nie hat Jemand muſikaliſch *gedacht* (es ſei denn der Techniker über dem Techniſchen,) ſondern nur empfunden. Unſere Choräle ſpäterer Zeit ſind nicht ſelten bloße erbauliche Betrachtung, wo dann das geringe zugemiſchte Gefühlselement dem Tonſatz nur einen geringen Tiefgang geſtattet. Im Verlaufe einer dramatiſchen Handlung kann es nicht ſchaden, kann es wohl ſelbſt eine große Wirkung haben, wenn die Tonkunſt einmal einer großen Idee (wie in einem Chore in Jephtha dem Hegel'ſchen Spruch: Was immer iſt, iſt gut) in einem Satze von mächtiger Fülle der Stimmen und Harmonien einen großen emphatiſchen Ausdruck gibt; wo ſich dagegen ein Geſang in breiten Ausführungen auf Maximen und Weisheitslehren einläßt, da wird ſich die Tonkunſt in mehr oder minder eitelen Anläufen abmühen, je mehr oder weniger der Dichter dem Gegenſtand eine glückliche Seite für die Gefühlsſprache abzugewinnen verſtand. Im Oratorium iſt nicht ſelten dem Chore, wie in der alten Tragödie, die Stellung angewieſen, in der ihn die Vorgänge zu Betrachtungen ſtimmen, die, an ſich ganz geiſtiger Natur, für die Muſik doch verwerthbar werden,

wenn ihnen der Ausdruck einer ſittlichen Luſt oder Unluſt geſellt wird, die trotz ihrer verfeinerten Sublimität durch ihre ſympathiſche Beziehung ſinnlich höchſt ergreifbar gemacht werden kann. Aus Händels Oratorien ließe ſich eine lange Liſte von abgeſtuften Beiſpielen ausheben, wie es den Dichtern in größerem oder kleinerem Maaße gelungen oder mislungen iſt, dieſe feine Verbindung ſo zu treffen oder zu verfehlen, daß der Tonkunſt eine feſtere oder loſere Handhabe blieb oder nicht blieb. Jener Chor im Saul, der in dem gelaſſenen Unwillen des ſittlichen Abſcheus den Neid von ſich weist, der Chor im Herakles, der in einem überlegenen Selbſtgefühle den verächtlichen Wahn der Eiferſucht ſtraft, ſind Beiſpiele der Gelungenheit. Wenn ein anderer Chor im Herakles den Tod des Helden beklagend Betrachtungen anſtellt, daß nun der Staat verwaist, der Schwache hülflos, die Schutzwehr gegen die Ungeheuer der Natur und der Menſchheit gefallen iſt, ſo gibt dieß dem Gefühl der Trauer, auf dem die Muſik allein verweilt, einen hebenden und verſtärkenden Hintergrund. Wenn dagegen in der Suſanna der Chor hinter der fälſchlich angeklagten Unſchuldigen her ruft: Das Recht nur ſchalte in dem Land u. ſ. f., ſo bietet der ſtarre Satz auch nicht die kleinſte Ritze dar, in die ſich ein Gefühlsausdruck einſenken ließe; in ſolchen Fällen flüchtet ſich Händel in das techniſche Kunſtwerk der Fuge, die hier über dem dankloſen Texte beſonders undankbar geblieben iſt. Aus der Reihe von Arien, in welchen die kühnen Verſuche gemacht ſind, in dem Satze ähnlicher betrachtender Texte der didaktiſchen Poeſie gerecht zu werden, heben wir nur wenige Beiſpiele aus um nachzuweiſen oder zur Prüfung zu *verweiſen*, wie hier bald die Mühe der Kunſt verloren wird, bald ihrem Tiefſinn wahre Schachte gegraben werden. Wenn (in Suſanna) Daniel eine altkluge Moraliſation über des Alters Ehrenrang, Micha im Samſon über die Eigenliebe der Frauen, Daniel im Belſazar über die Unverwüſtlichkeit des eingefärbten Laſters, Gobrias über die Gemeinheit der Wüſtlingsnatur anſtellt, ſo iſt es Schade um die Noten, die an ſo dürre ſterile Texte verſchwendet wurden. Anderen ähnlichen Stücken iſt ſchon eine gün-

ſtigere Seite abgewonnen, wenn ſie geſtatten, die Sittenſprüche mit beſtimmten Begleitgefühlen zu färben: wie wenn Jonathan ſeine Gedanken über Rang und Hoheit mit den deutlichen Betonungen ſeiner Geringſchätzung der äußeren, ſeiner Achtung der inneren Güter ausläßt. An rechter Stelle vermag die Tonkunſt ſchon ungemein viel durch die bloße geſteigerte Declamation. In dem Spruch des Gemäßigten, daß nur Ordnung und Maas, und Ort und Zeit den Thaten den wahren Reiz verleihen, iſt kaum ein Anſtrich begleitender Gefühle der die muſikaliſche Arbeit erleichterte; gleichwohl iſt ſchon in der kräftigen Wucht des bloßen emphatiſchen Ausdrucks von Wort zu Wort des weiſen Satzes eine zu große Anziehung gelegen, als daß man wünſchen ſollte, er wäre der Tonkunſt nicht unterbreitet worden. Es iſt eine ganz geiſtige Betrachtung, die Daniel (im Belſazar) über der aufgeſchlagenen Bibel anſtellt; aber wer würde das Stück vermiſſen wollen, in dem die Stimmung tief andächtiger Ehrfurcht in trefflicher Einheit durchgehalten iſt? Im Samſon lehrt Manoah: „Stets iſt gerecht des Herrn Gericht"; und ſeine ganze Stimmung iſt Troſt und Vertrauen mit eingemiſchter Warnung voll ſchwerem Nachdruck, der auch die kleinen Anſätze zur Ausmalung einiger günſtiger Worte, der verſchlungenen Wege, der unerforſchbaren Rathſchlüſſe Gottes, keinerlei Eintrag thut. Im Judas Maccabäus wird von der Eitelkeit der Truggeſpinſte falſcher Weisheit geſungen; wie wunderbar ſind aber die an ſich ganz lehrhaften Worte eingetaucht in die Töne des ſanft mitleidigen Bedauerns und der gegenſätzlichen tröſtenden Verweiſung. Im Alexander Balus ſpricht Aſpaſia eine Betrachtung über die Hinfälligkeit des Menſchenloſes aus (Weh, was iſt des Menſchen Loos!). Bei einem Thema dieſer Art, wo die Vernunft des Menſchen ſtille ſteht, tritt auch bei den reinſt geiſtigen Worten das Gemüth in ſeine vollen Rechte wieder ein, wie es hier ſchon in der bloßen Form der Ausrufung angedeutet iſt. Das kleine Muſikſtück iſt eins der herrlichſten Beiſpiele, wie die bloße richtige Gefühlsaccentuation einer eingreifenden melodiſchen Ausführung fähig iſt: die Stimmung der tiefſten Wehmuth, die

das in nächſter Nähe erlebte Unheil auf das Verhängniß zurückführt das über der ganzen Menſchheit waltet, beherrſcht die köſtliche einfache Arie, die zwar in der Schätzung des Haufens Nichts ſein wird. Daſſelbe Thema behandeln zwei Arien im Samſon; ſchwächer die des Israeliten (Gott unſerer Väter), die mehr in dem erſten Ausruf der ſtaunenden Verwunderung ſtehen bleibt; in einer meiſterhaften Ausführung dagegen die des Micha, (O Abbild der Hinfälligkeit,) der, vor dem beklagten Helden ſtehend, zu dem Ausdruck des Staunens über die Hinfälligkeit und Gebrechlichkeit des menſchlichen Weſens wechſelnd die Töne des innigſten Bedauerns, des erſchütterten Mitleids, der Bewunderung, der dunklen Trauer anſchlägt, die ſich in verborgenen Thränen hinter dem verhüllten Haupt wie in Nacht vergräbt. Wie in dem Liede der Aſpaſia ſchießt hier aus dem Recitativ eine Arie, aus dem Accent eine Melodie auf, die in ihrem anmuthvollen Verlaufe zugleich jedem einzelnen der auftauchenden Gefühle die beſtimmteſte Betonung läßt.

Intellectuelle, aus dem Geiſte ſtammende Gefühle. Muſikaliſche Komik.

Wir zeigen, daß ſich mit reinen Verſtandserwägungen ächte Gefühle verbinden können, die dann auch einer muſikaliſchen Behandlung fähig ſind, daß dagegen die verfeinerten, auf höherer Geiſtesbildung beruhenden Gefühle der Luſt und Unluſt von zu geringem ſinnlichem Reize ſind, als daß ſie, ſei es im Mienenſpiele ſei es im Tone, einen ſcharf beſtimmten Widerſchein hervorrufen könnten. Alle Gefühle und Affecte verrathen ihre ſtete Verknüpfung mit dem Sinnlichen in ſo manchen körperlichen Zeichen, die ihnen auch außer und neben den hörbaren Tönen und den auffälligeren ſichtbaren Geberden geſellt ſind: wie der Scham das Erröthen, der Furcht das Erblaſſen, der Angſt und Bangigkeit die Bruſtbeengung, dem Wohlwollen der Freundlichkeit das natürliche Lächeln, dem überhobenen Hochmuth das gezwungen ſarkaſtiſche, der Ironie das neckiſche Lächeln. Von ſolchen charakteriſtiſch unterſchiedenen Symptomen wird ſich bei den vergeiſtigten Gefühlen wenig bemerken laſſen; ein Beweis, daß ſie einer andern Ordnung angehören. Dieß wird am deutlichſten, wenn man auf diejenigen

Gefühlsregungen achtet, die durch ganz ausſchließliche Operationen des Verſtandes auf den Verſtand hervorgerufen werden. Jedermann weiß, daß in den geiſtigen Vergnügungen, die durch Scharfſinn und Witz, durch Wortſpiele und Quertreibereien bereitet werden, eine unerſchöpfliche Quelle von lauter Luſtbarkeit gelegen iſt. Alle Äußerung dieſer Luſt aber wird nichts anderes als das nur gradweiſe verſchiedene Gelächter ſein; ſie wird ſich tönend wie in den begleitenden Körperbewegungen nicht anders gebaren, als wenn ſie etwa durch einen körperlichen Kitzel erzeugt wäre; kein Strahl einer beſonderen Gemüthsluſt wird ſich darin brechen, weil dieſe Art von Luſt ohne alle ſympathiſchen Beziehungen iſt; daher die Tonkunſt auch keinerlei Theil an ihr hat. Dieß erläutere den oft ausgeſprochenen Satz, daß die Muſik das Komiſche weder nachahmen, noch komiſche Wirkungen machen könne. Alles Komiſche, alles Lächerliche und Drollige in Reden und Handlungen, der beabſichtigte Witz wie die abſichtloſe Albernheit beruht auf überraſchenden Widerſinnigkeiten, Widerſprüchen und Contraſten; alle Luſt, alles Lachen über dergleichen beruht auf einer Operation des vergleichenden und urtheilenden Denkvermögens; der wahrgenommenen Ungereimtheit ſchiebt der Wahrnehmer ſeine eigene Einſicht unter; dem vernommenen Witze bringt er ſein eigenes Verſtändniß entgegen; der Verſtand antwortet dem Verſtande der geſprochen hat: die Muſik hat hier nicht eine Linie breiten Raum ſich niederzulaſſen. Es gibt keinen muſikaliſchen Witz, und ſo auch keinen muſikaliſchen Scherz. Man wendet Ernſt an wichtige Zwecke, dabei fällt alle Luſt und Unluſt überhaupt weg; der Scherz, der es auf momentane Erheiterung und Luſterweckung abſieht, ſchließt alle wichtigen Zwecke aus und erſetzt ſie mit gewandten Geiſtesſpielen, in deren Beredſamkeit nur in beſtimmten Ausnahmsfällen Gefühlsaccente anklingen, die der Tonkunſt daher nur ausnahmsweiſe einen Anhalt bieten. Die Muſik, auf bloße Töne beſchränkt, kann in ihren Scherzo's, Rondo's und Capriccio's Luſtigkeit, Munterkeit, Laune, Poſſenhaftigkeit durch flüchtige, leicht tändelnde, kurzrhythmige Themen, durch

pikante Anwendung von Inſtrumenten, durch befremdliche Gänge Vorzeichnungen und Tempi ausdrücken, ſie kann Kurzweile und Zerſtreuung in bunten, an- und abſpannenden, aus wunderlichen Gegenſätzen zuſammengeflickten Potpourris auszudrücken unternehmen, immer ſind dieß bloße Bilder von abſtracten Luſtſtimmungen in mehr oder minder natürlichen oder conventionellen Formen, in welchen auch eine Spur *des Geiſtreichen*, das in allem Scherze gelegen iſt, nicht zu entdecken wäre; die Muſik kann mit jenen Verſuchen nicht komiſch wirken, nicht lachen machen wollen, ohne ſelber lächerlich zu werden. Selbſt die Beigabe der Worte kann der Muſik zur komiſchen Kraft nicht verhelfen; die opera buffa iſt der Beweis für dieſen Satz. Dieſe Gattung entſtand im Gegenſatze zu der ernſten italieniſchen Oper, als in dieſer die Handlungen in romantiſche Phantaſtik, der Arienge ſang in charakterloſe formale Melodik entartete. Der Sprung führte von dem Übernatürlichen zu dem Unternatürlichen herab, von idealiſtiſcher Verſtiegenheit zu realiſtiſcher Plattheit, aus einer Wunderwelt in das niedrigſte Alltagsleben, aus dem Ringen großer Leidenſchaften zu dem kleinlichen Spiele conventioneller Reibungen, aus dem Pathos großer Gefühlskataſtrophen in die Intriguenkataſtrophen poſſenhafter Hergänge, aus der ſublimirten Melodik in den Sprechgeſang, aus dem Sprechgeſang, den bei den Italienern noch die Gefühlsbetonung beherrſchte, in das parlando der Franzoſen, das von dem gewöhnlichſten redneriſchen, nicht wie es ſein ſollte von dem pathetiſchen Empfindungsaccente beſtimmt war. Die komiſche Oper, bewundert vielleicht am meiſten von denen die ſich gegen unſere Theorie der Accentuiſtik am meiſten auflehnen werden, wäre als reine Accentmuſik die unwiderſprechlichſte Illuſtration dieſer Theorie, wenn die Muſik nicht in dieſer bloßen *Verwechslung desjenigen Accentes*, der ihrer Nachahmung zuſteht, ihre eigentliche Beſtimmung, ihre Selbſtändigkeit und Herrſchaft geradezu verleugnete. In der komiſchen Oper, zumal des älteren Stiles, iſt in Perſonen Handlungen und Reden Alles Verzerrung und Übertreibung, der ſich dann Ton- und

Mienenſpiel einfach anbequemen muß. Der Geſang, der bald in höchſter Zungenfertigkeit (nicht mehr eines Sprechens, ſondern eines Plauderns und Schnatterns) die conventionellſten Redeaccente, bald wieder das Gebrechen aller Rede, das Stottern des Stammelnden, das Zungenhinken des Berauſchten, bald auch die gemeinſten Naturlaute von Menſchen und Thieren nachzuahmen hat, iſt zu einer bloßen Magd der Caricatur herabgewürdigt, zu der die Muſik in ſich nicht einmal eine Anlage hat, zu deren Dienſt das groteske Spiel der Mienen und Geberden das Beſte erſt hinzubringen muß. Die Singſpiele ſind nicht komiſch durch die Muſik, ſondern weit eher trotz der Muſik, die ihnen beigegeben iſt: man trenne ihre Muſik von Wort und Handlung, und man wird ein unverſtändliches Quodlibet behalten; man ſinge die Worte, aber getrennt von Spiel Coſtume und Action, und dieſer Probe, die das Oratorium allezeit zu beſtehen hat, wird ſich die komiſche Oper, wird ſich (mit Ausnahme kaum der größeſten Meiſterſtücke) ſelbſt die in Scherz und Ernſt getheilte Miſchoper des neueren Stils nur mit dem größten Widerſtreben nnd mit den geſchmälertſten Erfolgen ausſetzen. Die Art und Weiſe wie Shakeſpeare ſeine poetiſchen Zerrbilder durch ihre Gegenſetzung zu den höheren Beſtandtheilen der Handlung, durch ihren Bezug auf die geiſtige Idee ſeines Drama's geadelt hat, könnte in einem geiſtreichen Operntext ſchon Eingang finden; gerade zu dieſer rechtfertigen Verwendung der Caricatur könnte die Muſik nicht das geringſte beitragen. Mit all dem ſoll nicht abgeſtritten werden, daß es gewiſſe Grenzberührungen gibt, wo ſich ſelbſt die ächteſte Muſik gewiſſe Nuancen des komiſchen Ausdrucks aneignen kann, wo ſich in einem Spiele eigentlich geiſtiger Bewegungen von ſcherzhafter Natur gewiſſe einzelne Gefühlsaccente und ſelbſt allgemeine Gefühlsfärbungen angeben laſſen. Die feine und höchſt lehrreiche Grenzlinie liegt da, wo ſolche Geiſtesſpiele mehr humoriſtiſcher als witziger Natur ſind, mehr aus dem Gemüthe als aus dem Kopfe ſtammen. An den muthwilligen Scherzen der ſchalkhaften, wohl auch leichtfertig boshaften Neckerei hat das Gemüth einen Antheil wohliger Luſt; und in ſolchen

Fällen reicht das Vermögen der Tonkunſt weit, durch bloße Accentuiſtik in Verbindung mit entſprechenden Melismen einen günſtigen Text zu commentiren. Es ſind reizende Melodien im Charakter neckiſcher Aufzieherei, wie der muthwillige Liebende in der Berenice die Augen der Geliebten, die ihm auch im Zorn reizend ſind, gar nicht immer freundlich haben will; wie (in Flavio) der Flatterhafte die Schuld ſeiner Untreue leichtſinnig auf Amor wälzt (che colpa è la mia); wie ein anderer Treuloſer (in Atalanta) die Verlaſſene ärgert mit der triumphirenden Vergnüglichkeit, in der er ihr die Vorzüge ſeiner neuen Geliebten vorhält; wie Ruggiero (in Alcina: la bocca vaga) einen vermeinten Nebenbuhler hänſelt, das ſchwarze Auge und das ſüße Mündchen, das ihn berücke, ſeien nicht für ihn; ein Geſang, den man im Figaro eingelegt ohne Befremden hören würde. Wie die Neckerei, ſo hat auch die humoriſtiſche Ironie, die über eine geringgeſchätzte Handlung oder Perſon ein verſtelltes Lob ausſpricht, ihren beſtimmten, accentuiſtiſch nachbildbaren Ton, der aber melodiſch nicht auszuſpinnen wäre.

Fortſetzung. Annähernd iſt der Muſik nicht ganz unmöglich, Bewegungen einer Luſt und Unluſt, die weſentlich in Geiſt und Verſtand vorgehen, durch Übertragung von Äußerungen verwandter Gemüthsbewegungen anzugeben. Die Zweifel des Kopfes, die ſchwankenden Vorſtellungen und Vermuthungen des Geiſtes, der im Streit zwiſchen Gründen und Gegengründen keine Entſcheidung findet, kann Muſik nicht darſtellen; ſie äußerlich an der Stütze der Worte andeuten mag ſie wohl durch eine Malerei der unſteten Bewegungen, mit denen ſie das Schwanken des Gemüths zwiſchen Fürchten und Hoffen ſchildert. Wenn überraſchende Erfahrungen die Denkkraft außer Faſſung bringen, in ihren herkömmlichen Vorſtellungsweiſen irren, in ihren Verrichtungen hemmen, eine Desorientirung in Gedanken Reden Handlungen bewirken, ſo wird die Tonkunſt eine ſolche Geiſtesbewegung nur in ihren äußerſten Graden des Staunens und der Beſtürzung, wo ſie das Gemüth mit ergreift, und nur mit den ähnlichen Mitteln darſtellen können, die ſie zur Schilderung des Schreckens, der Erſtarrung, der Verzauberung

anwandte, je nachdem das gemiſchte intellectuelle Gefühl des Staunens (angenehm durch die Luſt an dem Neuen, unangenehm durch die Unluſt an der Unzulänglichkeit der Einſicht) in ſtockendem Stillſtehen des Geiſtes beharrt oder zu entſchiedener Luſt oder Unluſt aufgelöst in Freudenausbrüche der Bewunderung oder in Schmerzausbrüche der Beſtürzung übergeht. Alle feineren Nuancen und ſchwächeren Grade, die im Geiſte bleiben ohne das Gemüth ſtark zu inficiren, das verwunderte Stutzen des Geiſtes, je nachdem ihn eine Wahrnehmung verdutzt und verblüfft, betroffen und betreten, befangen und verlegen macht, würden muſikaliſch nur ſehr ungenügend anzudeuten ſein. Es iſt eine Luſt unſtreitig mit der Neugierde verbunden, aber die Muſik hätte kein Mittel, ſie zu bezeichnen, da ſie nur auf einem Drang nach Wiſſen und Erfahren beruht, in dem das Fühlen dem Erkennen den Rang abtritt. Es iſt eine Unluſt mit der Langenweile verbunden, die aus einem Mangel an Senſationen und Beſchäftigungen entſpringt; wenn dieſe Unluſt in der Ungeduld des regſamen Geiſtes wurzelt, ſo wäre ihr nur ſchwer eine muſikaliſche Seite abzugewinnen, eher wenn ſie in der Ungeduld des vereinſamten Gemüthes ihren Grund hat; in der Arie des Schlafgottes (in der Semele) iſt ſogar eine Luſt an der Faulheit, in der Malerei des Dehnens und Gähnens eine Rückſehnſucht nach Ruhe und Nacht, unter der Beigabe der Begleittöne des Unmuths über das widrige Tageslicht, zu ſchildern verſucht. Es gibt eine Unluſt des Überdruſſes, der aus gleichartiger Umgebung und eintöniger Thätigkeit entſteht; es begleitet eine Luſt die Zerſtreuung, die durch einen raſchen Wechſel der Eindrücke bewirkt wird; alle dieſe Stimmungen aber ſtammen zu ſehr aus dem Geiſte, als daß ſie muſikaliſch irgendwie genau charakteriſirt werden könnten. Es iſt eine Luſt mit dem Lobe, eine Unluſt mit dem Tadel verbunden, mit dem Ausdrucke guter oder ſchlechter Meinung von Jemands Thun und Laſſen, Vorzügen oder Mängeln; ſobald das Urtheil, die einzelne Erwägung darin vorſchlägt, wie es in allen gewöhnlichen Lobes- und Tadelsbezeugungen von Menſch zu Menſch der Fall zu ſein pflegt, würde die

Muſik kaum einen Antheil daran haben können; es iſt anders, wenn ſich das Lob in den Preis eines überlegenen Weſens ſteigert, oder wenn ſich Tadel in blinde Verſchmähung oder Verachtung verliert, wo der Gefühlsantheil den Antheil des urtheilenden Geiſtes aufwiegt oder überwiegt. In dramatiſchen Handlungen können eine Menge von Charaktereigenſchaften, Fehlern oder Vorzügen, Tugenden oder Laſtern zur Rede kommen; die Muſik hat auch im Geleite der Worte keine oder wenige Mittel, ſie zu kennzeichnen, weit am wenigſten aber, wenn ſie auf Geiſtesanlagen beruhen. Behutſamkeit, Vorſicht, Klugheit, Liſt, Schlauheit, Verſchlagenheit, an dergleichen würde die Muſik nur mit Hülfe der geſchickteſten Texte, nur in einzelnen Accenten, und auch
[1] Oben S. 287. ſo nur kaum anſtreifend rühren können. Sie kann, ſahen wir[1], Vertrauen und Zuverſicht ausdrücken, wo es ſich um eine Gemüthsentſcheidung handelt vor dunkeln unerkennbaren Mächten; in einer Arie der Gattin Salomo's (Mit dir durch Moor und Wüſtenſand) ſpricht ſich vortrefflich der Muth der natürlichen Zuverſicht auf die Stütze des überlegenen göttlichen Gatten aus; jenes praktiſche Vertrauen dagegen zu unſeres Gleichen, kraft deſſen wir einem Andern in Folge beſtimmter Kenntniſſe oder Vorausſetzungen nur gute Abſichten und Handlungen zutrauen, und das Gegentheil, das Mistrauen, der Argwohn, der Verdacht, kraft deſſen wir ihm eher Böſes als Gutes zutrauen, ſind ihr unmöglich auszudrücken; es ſind Urtheile oder wähnende Einbildungen, nicht Gefühle; der Verdacht, der ſich aus unzulänglichen Gründen, aus Anzeigen und Vermuthungen ein Urtheil zuſammenſetzt, iſt ſchon ein förmlicher juriſtiſcher Begriff. Wenn Händel im Herakles vor dem Argwohn der Eiferſucht warnen läßt, ruhen nicht einmal die maleriſchen Figuren, in die ſich die Tonkunſt gern bei ſolchen Gelegenheiten flüchtet, etwa auf der Unruhe der Eiferſucht, ſondern auf dem endloſen Leid, das ſie ſich eintauſchen wird für Freude. An keinem Puncte wird die Untauglichkeit der Muſik zum Ausdruck von Geiſtesbewegungen deutlicher zu machen ſein, als an ihrer Unfähigkeit, irgend eine Heuchelei Gleißnerei Lüge oder Verſtel-

lung, eine Handlung oder Rede zu bezeichnen, die mit der Geſinnung nicht übereinſtimmt, die mit einer Luſt zu betrügen verknüpft wäre. Verſtand und Wille wirken dieſe Künſte, die das Gefühl unterdrücken. Wenn ein Text Prahlerei durch lügenhafte thraſoniſche Aufſchneiderei charakteriſiren wollte, die Muſik würde nichts erreichen als den Ton einer höhniſchen Überhebung. Gluck verſuchte, zu Worten des Oreſtes, die eine Wiederkehr der Ruhe ausſagen, in der unruhigen Begleitung anzudeuten, daß er „lüge"; Händel läßt ſeine Alcine ſtrenge drohende Worte in ſehr wenig drohenden Tönen ſingen, weil ſich ihre Liebe nicht verbergen kann; dieß ſind ſehr feine, aber auch von groben Sinnen, ohne die Wegweiſung des nachdenkenden Geiſtes, ſchwer erkennbare Abſichten und Wirkungen der Muſik. Es könnte ein Text Gelegenheit bieten, falſche mitleidige Verſicherungen in wehmüthigen Tönen ſingen zu laſſen, während die inſtrumentale Begleitung verſuchte das Herz innerlich lachend darzuſtellen; oder umgekehrt, es könnte ein Geſang Lachen auf den Lippen zeigen, die Begleitung Trauer im Herzen andeuten: die Wirkung würde nichts ſein als ein gemiſchter Gefühlsausdruck von Luſt und Unluſt, wie er die ächteſten Freudenthränen oder das wehmuthvolle ſchmerzliche Lächeln charakteriſirt. Auf der Bühne kann der Spieler, wie der Menſch in Natur und Wirklichkeit, in einem vorgegebenen Mitleiden oder irgend einem andern Gefühlsausdrucke die Abſicht der Verſtellung merken laſſen in dem Widerſpruch ſeiner Geberde mit ſeinem Tone: Geiſt und Wille verſtellt dann oder verdrückt das Gefühl, das Gefühl ſelbſt kann ſich nicht verſtellen, die Töne die es ausdrücken eben ſo wenig. Ich zweifle, ſagt Chr. G. Krauſe, daß es eine Melodie gibt, von der ſich ſagen ließe: man hört, daß es ihr nicht Ernſt iſt. Die Sprache des Gefühls, in der Natur wie in der Kunſt, hat dieſen edelſten Vorzug, daß ſie durchaus keine Unwahrheit kennt, weil ihre Töne Naturlaute ſind von der unzweideutigſten Meinung. Es kommt in Händels Oratorien vor, daß Gefühlsverſicherungen in täuſchender Abſicht vorgetragen werden: er war nie verſucht auch nur zu dem Verſuche einer Andeutung dieſer

Abſicht; er hat ſolche Texte behandelt, als ob er bei dem Anlaſſe überdeutlich machen wolle, daß es mit dem Gefühle nur Ernſt ſein kann; die Falſchheit ſpricht vorgegebene Treuherzigkeit, aber ihr Ton iſt der der ächteſten. Wie Saul ſein falſches Gelöbniß ſchwört (So wahr Jehova lebt), könnte es auch unverbrüchliche Wahrheit ſein. Wie der erſte Richter in der Suſanna ſein gleisneriſches Mitleid ausſpricht (Deinen Tod beweint mein Schmerz), kann es auch aus dem aufrichtigſten Herzen kommen. Wie Delila in der großen Berückungsſcene im Samſon in einer erſten Arie das jauchzende Glück der Wiedervereinigung getrennter Gatten, in der zweiten die lockende Bitte um Vertrauen vorträgt, — Niemand könnte daraus die Abſicht zu trügen erkennen; in den zwei letzten ſtrophiſchen Sätzen vollends (Die flüchtigen Freuden greif' geſchwind), Meiſterſtücken einer ganz aus dem Accent erwachſenen Melodie, iſt der ächteſte Ton des gerührteſten Mitgefühls und Troſtes, der innigſten Zärtlichkeit und Sorglichkeit angeſchlagen; die Verſtellung, wenn beabſichtigt, wäre ſo vollendet, daß ſie mit aufrichtigſter Wahrheit vollſtändig zuſammenfiele. Wie ſich die Tonkunſt zu dergleichen Aufgaben verhält, darüber bietet Händels Zeit und Wahrheit die frappanteſte Aufklärung ganz im Großen, weil dort der Betrug leibhaftig perſonificirt iſt; wenn die Tonkunſt in jedem Charakter ein gewiſſes Naturell nachzeichnen kann, dieſen Charakter zu entwerfen hat ſie keinerlei Mittel. Das Werk erinnert uns übrigens, die Grenze des Vermögens der Tonkunſt noch an einer weiteren benachbarten Stelle zu unterſuchen.

Sittliche Gefühle.

Es iſt aus dem Vorgetragenen klar, daß die Muſik irgend welche geiſtige Intentionen nicht haben, ſittliche oder vernünftige Zwecke nicht verfolgen kann. Bei den unaufhörlichen Grenzberührungen aber von Gefühl Sittlichkeit und Intellectualität in allen menſchlichen Verhältniſſen war es nur natürlich, daß man auch in der Kunſt der Gefühlsſprache in Verſuchung kam, an dieſen Grenzen zu rütteln. Unſere Gefühle beziehen ſich überall nur auf die nächſte und unmittelbare, wohl- oder wehethuende Wirkung der Außendinge auf unſere augenblicklichen

Zuſtände. In dem Wechſel dieſer Zuſtände und Gefühlslagen lernen wir aber an uns und Anderen bald den relativen Werth der Gefühle von ihrem abſoluten Werthe, die augenblickliche Annehmlichkeit oder Unannehmlichkeit einer Luſt oder Unluſt in einer vorübergehenden Lebenslage von ihrer dauernden Heilſamkeit oder Schädlichkeit für unſere geſammte innere wie äußere, ſittliche wie ſinnliche Exiſtenz zu unterſcheiden. Die Aufgabe der Tonkunſt kann zunächſt nur die ſein, jene momentanen Gefühle einer gegenwärtigen oder durch Einbildung vergegenwärtigten Luſt oder Unluſt zu ſchildern, zu der wir uns leidend verhalten. Von jenen ſittlichen Erwägungen des verſchiedenen Werths der Gefühle aus lag es aber einem Poeten ſehr nahe, ihr auch einmal eine andere Aufgabe zu ſtellen und in ernſter angelegten pſychiſchen Gemälden in gegenſätzlichen ſympathiſchen Bewegungen darzuſtellen, wie in der leichtſinnig gerichteten Seele die Abſicht der Verführung entſteht, in Anderen activ jene ſinnliche vorüberrauſchende Luſt zu wecken, und in der ſittenernſten Seele dagegen die wohlwollende Gegenabſicht, die künftige Unluſt, die der trüglichen Freude folgen wird, zu verhüten durch die Hinweiſung auf ächtere dauerndere Freuden. Die Verſuchung dazu lag um ſo näher, als namentlich in der Einen Richtung die Tonkunſt über ſo große Mittel ſchmeichleriſcher, ſüßer, liebkoſender, lockender Töne Meiſter iſt, die für eine Darſtellung beſchleichender Verführung zur Luſt verwendbar erſcheinen; wie ihr denn auch auf der andern Seite der vorbauenden Abwehr der Unluſt ſei es in Bitte oder Befehl, in Mahnung oder Warnung einzelne ausdrucksvolle Accente wohl zu Gebote ſtehen. Beſtimmte Anſuchen und Zumuthungen, Forderungen und Verlangen in eigenem oder fremdem Intereſſe auszuſagen, die weniger dem Gemüthe als der Einſicht in das Rechte Gute und Erſprießliche entfließen, beſitzt die Muſik keine Mittel; ein berufsmäßiges Wort des mechaniſchen Befehls oder Verbots hat wie Alles was in dem kalten Bereiche des einfachen Geſchäfts- oder Geſinnungsernſtes liegt, keinen muſikaliſchen Ton; wohl aber geſellt ſich jeder wohlmeinenden Mahnung oder Warnung eine eigene Unluſt, die

aus dem Misvergnügen über fremdes Unrecht oder Thorheit entſteht und daher einen ſehr beſtimmten Gefühlsausdruck annehmen kann. Auf der andern Seite wird die Luſt, die man einem Andern bereiten will, von dem Ködernden ſelbſt wie vorempfunden, und ſchon dadurch wird ſeine verlockende Abſicht mit ächten Geleitgefühlen vergeſellſchaftet ſein. Das Oratorium Zeit und Wahrheit bewegt ſich nun ganz auf eben dieſer Grenzmarke dieſer beſonderen Berührung von Geiſt und Gefühl: Weltſinn und Betrug verlocken die Schönheit zu froher Lebensluſt; Zeit und Wahrheit ſuchen ſie vor der Unluſt der Enttäuſchung zu bewahren. Die Verführer ſchlagen in einer langen Kette von Geſängen alle möglichen Sirenentöne der leichtfertigen Verlockung, der verherrlichenden Schmeichelei, der harmloſen Freudigkeit, der ſtillen Vergnüglichkeit und des ruhigen Behagens an; ſie ködern mit thatſächlichen Freuden, mit Jagd und Tanz; ſie ſuchen jetzt mit einem gewiſſen Ernſte die Freude als einen ſicheren Port darzuſtellen, dann von der Wahrheit als von einem Gorgobilde der Verzweiflung zurückzuſchrecken; ſie fallen, je mehr ihre Künſte verſagen, deſto mehr in die ernſteren weich gerührten Töne der Mahnung, der ſorglichen Zudringlichkeit, ſelbſt der pathetiſchen Anflehung, die ſie in die wiederholten leichtfertig ſchäkernden Lockrufe verflechten. Dem gegenüber ſtellen Zeit und Wahrheit erſt eine freundlich milde, dann eine mit dem greiflichen Bilde der menſchlichen Gebrechlichkeit ſtrenger drohende Vermahnung; ſie ſetzen den dort entworfenen Bildern der Vergnügung die düſtere Schilderung des Vergänglichen entgegen; ſie miſchen in ihre Warnungen Milde und Strenge, Mitleid und Drohung; ſie laſſen auf die Anſprachen an Gefühl Furcht und Gewiſſen einen erhabenen Aufruf an den Geiſt folgen, ſtatt zu dem weltlichen Port der Freude den Weg zu dem Sternenreich hinauf zu ſuchen; und da einmal der Zweifel in die Seele der Schönheit geworfen iſt, ſprechen ſie dann im Gefühle ihrer Überlegenheit die ernſte Erwartung ihrer ſittlichen Erhebung aus, und als die Erwartung eintrifft, erfolgt im milden Gegenſatz zu der früheren Strenge eine ſanfte Aufnahme ohne Vorwurf, ſelbſt nicht ohne Liebkoſung, die doch in gemeſſenem Ernſte

jedem weichen Melodiefluß wie gefliſſentlich aus dem Wege geht. In ganz ähnlicher Weiſe ſtehen ſich in Herakles' Wahl die Luſt und die Tugend ſtreitend um den jungen Götterſohn gegenüber. Durchgehend iſt es hier wie dort mit den Händen greiflich, wie viel ſchwerer es die von der Unluſt der Täuſchung abmahnende, auf eine künftige ideale Luſt verweiſende Tugend hat, ihre aus Geiſt und Vernunft geſchöpften Argumente muſikaliſch auszudrücken; wie ſie zu dem Zwecke überall auf den emphatiſchen Redeton zurückgreifen muß und ſich nur an einzelne Accente fern anklingender Gefühle der Luſt und Unluſt halten kann, über die ihre Weisheit an ſich erhaben iſt; während auf der anderen Seite die in den Verführern ſelbſt rege Luſt a n der Luſt ſich in den verſchiedenartigſten melodiſchen Reizen zu ergehen vermag. Dem ſeichten verſandeten Geſchmack dieſer Tage iſt das Alles ſchon des Gegenſtandes wegen gleichgültig oder zuwider; wer ſich über den Gebietsumfang der Tonkunſt aufklären will, für den iſt dieß Rücken und Verſchieben der Grenzmarken trotz der Gefahr, ja ſelbſt wegen der Gefahr der möglichen Verirrungen von dem außerordentlichſten Intereſſe. Die muſikaliſche Poeſie kann hier, namentlich in Bezug auf die Umriſſe der Handlung und der Perſonen, und ihre Berechnung auf die Möglichkeit muſikaliſcher Charakteriſtik, die tiefſten Studien machen. Hat die Tonkunſt nicht die Macht, in den Vorſtellungen fremder Mahnung und Weiſung geiſtige Beweggründe zu ſchildern die zu einer Willensthat beſtimmen ſollen, ſo auch nicht die eigenen inneren Entſcheidungsgründe einer freien vernünftigen Wahl. In Zeit und Wahrheit war dem Poeten und Muſiker leichter gemacht, dieſem Momente der Entſcheidung zwiſchen den ſich bekämpfenden falſchen und wahren Freunden etwas abzugewinnen, weil die Schönheit vor unſeren Augen eine ganze Geſchichte durchlebt. Gleich in ihrer erſten Arie (Treuer Spiegel) iſt in einer trefflichen Weiſe die Doppelſeitigkeit des Charakters fundamentirt, ohne die der ganze Hergang unmöglich wäre; der ſelbſtgefälligen Beſpiegelung iſt die wehmüthige Betrachtung geſellt, die aus dem beſſeren Grunde der Beſonnenheit ſtammt. Die Verſuchungen des Weltſinns treiben ſie dann ſtufenmäßig erſt (Freudenflut

aus ew'gen Quellen) zu einer übermüthig-ſelbſtgefühligen, dann zu einer in Sicherheit triumphirenden Herausforderung an die Macht der Zeit; im zweiten Theile dieſer Arie (Komm' o Zeit), wo ſie die Zeit in Schlaf verſunken ſieht, ſinkt der Jubel, da er am höchſten ſteigen ſollte, gedämpft ab: die ſinnige Natur tritt von neuem hervor. Wie nachher die Angſt des Betrugs über die Eröffnungen des Wahrheitſpiegels ihr Herz mit Betroffenheit ſchlägt, ſpricht ſie, mehr als ſie ſingt, wie in paralyſirter Empfindung wenige Worte (Gern möcht' ich) der wägenden inneren Spaltung; dann, als ſie ihre Entſcheidung trifft, iſt es von ganz überraſchenden Wirkungen, daß in ihrem Geſange erſt noch, in den Worten die ihr Ablaſſen von dem alten Pfade ankündigen, die Wehmuth des Scheidens vorſchlägt und kaum zuletzt die freudige tapfere Aufraffung Ausdruck findet, während in der Begleitung die innere Feſtigkeit des Entſchluſſes deſto unverkennbarer iſt; im zweiten Theil der Arie iſt es, als ob die Bekehrte, nachdem ſie einmal der Unzulänglichkeit ihrer Kräfte inne geworden iſt, die Vorſtellung des Todes nöthig hätte, um ſich in ihrem Entſchluſſe zu befeſtigen. Dem entſpricht dann vortrefflich, daß auch in der Schlußarie (Engelſchaaren o beſchützt mich) das Vertrauen der lange Geſtrauchelten auf ihren neuen Gang noch nicht allzu groß iſt, deſto unbedingter aber ihre Hingebung an die ſchützenden himmliſchen Begleiter die ſie anruft. Dieß ſind Meiſtergriffe des Poeten und Melopoeten, die in anderen als eben ſolchen Gegenſtänden von ſo gemiſchter in ſich zwieſpältiger Natur gar nicht denkbar ſind. Ein ähnliches Meiſterſtück iſt in Herakles' Wahl die ſchon früher[1] von uns angeführte Arie, die den Moment bezeichnet, in dem ſich die innere Entſcheidung an dem Scheidewege des jungen Helden vollzieht. Der Dichter hat ihm mit unvergleichlichem Takte nicht Ein Wort der Erwägung geliehen. Von den Verlockungen der Luſtreize in allen Nerven zitternd richtet der Jüngling nur die Frage an ſich, ob er auch dieſen Verführungen lauſchen dürfe; die bloße Frage kündigt die Antwort an; in der tiefen Wehmuth ſeines Geſangs ſpiegelt ſich die Größe des Kampfes die die Entſagung ihn koſtet; an wenigen Stellen, wo die Stimme die man ſteigen zu hören erwartet in die Tiefe geht, ſetzt

[1] Vgl. oben S. 260.

die Gegenſtimmung gegen die Verführung dem Luſtreiz gleichſam einen Dämpfer auf; man überſetze dieſe Stellen aus der Dämpfung in eine Steigerung aufwärts, und man wird fühlen, daß der Kämpfer von der Luſt viel gefährdeter erſchiene, da die Luſterregung, je heftiger ſie iſt, natürlicher Weiſe die Stimmbänder zu ſo höheren Tönen ſpannt. So entdeckt hier ein Dichter in einer ganz geiſtigen That freier Willenswahl einen Grund und Boden, wo der Tonkünſtler landen kann, und der Tonkünſtler occupirt ihn in dem einſichtigſten Verſtändniß.

In die Berührungen zwiſchen Gefühlen und Geiſtesthätigkeiten ſpielen auf Weg und Stege ſittliche Beziehungen, in die Berührungen zwiſchen Gefühlen und ſittlichen Eigenſchaften ſpielen geiſtige Beziehungen herein; überall führt die Beobachtung zu dem gleichen Ergebniſſe, daß jedesmal, wo die geiſtigen Momente vorwiegen, mit dem Gefühlsweſen zugleich die Befähigung der Muſik, Gegenſtände dieſer Art zu ihrem Vorwurfe zu machen, zurücktritt. Je höher ſich Sittlichkeit und Intelligenz unter der Selbſtbeſtimmung des Willens und der Freiheit zu bewußten Grundſätzen und Strebungen erheben, deſto entlegener und unerreichbarer liegen ſie der Tonkunſt. Kaum wird ſich ein Dichter verſucht gefühlt haben, die Tugenden der allgemeinen Menſchenliebe, der Edelmuth, Großmuth, Uneigennützigkeit, Selbſtbeherrſchung, Aufopferung u. ſ. f. zum Gegenſtande muſikaliſcher Texte zu machen. Es gibt Gemüthsbeſchaffenheiten, die auf dem Grunde reines Gefühlsweſens beruhend durch Gewöhnung Neigung Erfahrung und Einſicht zu ſtehenden ſittlichen Geſinnungsweiſen geworden ſind; eben der Gefühlsantheil an ihnen wird die Tonkunſt ſtets reizen ſich ihrer zu bemächtigen, obwohl ihre bloße ruhende Natur es ihr ſchwer machen muß. Wenn Geiſtesruhe, Seelenfrieden und Gemüthsgelaſſenheit, der äußerſte Gegenſatz des Beherrſchtſeins von Leidenſchaften und Gefühlsſtürmen, nicht aus Gemüthsleere und Gleichgültigkeit ſtammen; wenn ſie nicht Fühlloſigkeit aus Schwäche und Ruhebedürftigkeit ſind; wenn ſie nicht ſtehende Waſſer und Windſtille bedeuten ſondern zuverſichtliche Fahrt mit feſtem Steuer und ſicherer Kunde von Wind und Wellen; wenn zu der geſunden Dispoſition harmoniſcher Körper- und Seelen-

Fortſetzung.

kräfte, zu der glücklichen Unterlage von Gefühlen, welche ſich zu keinem Übermaße irgend einer Luſt oder Unluſt beſtimmen laſſen, das Verdienſt des Willens hinzutritt, ſo werden ſich jene Geſinnungsweiſen von dem Boden der Gemüthsheiterkeit und Ruhe in dem ſie wurzeln erhöhen zu Tugenden, zu Sanftmuth, Zufriedenheit, Begnügſamkeit, Enthaltſamkeit, Mäßigkeit und Mäßigung, zu Faſſung, Geduld, Ergebung und Entſagung. Wenn der muſikaliſche Dichter unternimmt, gemiſchte Seelenlagen und Sinnesweiſen dieſer Art zu ſchildern, wie z. B. in einigen Texten bei Händel geſchieht die das idylliſche Glück der ländlichen Eingezogenheit malen, ſo wird dieß nur in vagen Umriſſen geſchehen können, die mehr nur in der Weiſe einer Stimmungsmuſik berühren können. Darum muß man ſich doch hüten, dergleichen ſchlechthin zu verwerfen, weil es im Zuſammenhange dramatiſcher Handlungen in ausgezeichneter Weiſe höheren Zwecken dienen kann; wie ſich z. B. im Herakles die paſtorale Arie der Jole (Ein ſelig Loos) an Ort und Stelle vortrefflich dazu eignet, den Sturm des häuslichen Unfriedens in dem ſiegprangenden Hauſe des Herakles dem Gemüthsfrieden der unglücklichen Gefangenen gegenüberzuſtellen. Gelingt es dem Dichter vollends einzelne jener Tugenden im erſten Anſtoß der herausfordernden Gelegenheit unmittelbar aus dem Gefühle aufſchießend, wohl ſelbſt zu Thaten einer großen inneren Überwindung entwickelt zu zeigen, ſo gibt dieß nicht ſelten Anlaß zu wunderbar vertieften Geſängen. Wie ſchöne Zeichnungen geſtattet ſo die geduldige Ergebung in das Schickſal, die (im Admet chiudetevi etc.) von Leiden überwältigt um Erlöſung bittet, oder die Liebe, die ſich in verzagender Rührung, da ihr Verſöhnung verſagt wird, zum Tode reſignirt („Ja du gewährſt mir den Tod"); und ſo auch in weitem Abſtande hiervon, die höheren frommen Entſagungen der Theodora und Suſanna, die wieder in ſo verſchiedenem Ausdruck deutlich auseinandergehalten ſind. Wie anders ſpricht in Theodora's Fahrwohl an die ſtolze Welt die Reſignation, die bei ihr in der ſtündlichen Umgebung ſteter Todesgefahr zu einem Grundſatze geworden iſt; wie anders in Suſanna (Wenn ihr mein ſchuldlos Blut begehrt), die vom nahen Tode bedroht ihrer Ergebung

in Gottes Willen den ſtolzen Trotz der Unſchuld gegen ihre Bedroher geſellt; wie anders in der Mutter vor Salomo's Richterſtuhl, die mit gebrochenem Herzen entſchloſſen zu der ſchwerſten Entſagung iſt, und das idiopathiſche Muttergefühl, die Luſt an dem Beſitze ihres Kindes, erſtickt durch das ſympathiſche Mitgefühl mit des Kindes Untergang und Tode; wie anders wieder in der Schlußarie der Kleopatra (im Alex. Balus,) (O bringt mich in ein fern Gefild), die dem vollendeten Schickſal ſich beugend nach dem Verluſte ihres Glücks das Aſyl der Einſamkeit erſehnt um der Welt zu entſagen. Wundervollere Momente der Entfaltung einer tiefſt ergreifenden Gewalt hat die Muſik nicht leicht in irgend einer Richtung wieder. Auf eine andere Reihe verwandter Seeleneigenſchaften gekehrt, die in einer natürlichen Bereitheit zur Entbehrung einer beſonderen Art von Luſt ihre Wurzel haben, auf Enthaltſamkeit, Keuſchheit, Sittſamkeit, Unſchuld, Schamhaftigkeit, kann ſich ihr Vermögen in weit minder mächtiger Weiſe bewähren; es kann nur ein höchſt ſubtil geſponnenes Gewebe ſein, in das ſie dieſe feinen Tugenden zu kleiden verſuchen könnte. Man möchte darum doch nicht die Arie der Suſanna entbehren, voll ſprechender und zugleich in ſo zarte Melodie geformter Accente, in denen ſie ohne den geringſten Anflug krankhafter Affectation von der Frauenſitte züchtiger Rückhaltung ſingt (Wär es bei Frauen Brauch und Fug); ſelbſt den gewagteren Verſuch möchte man nicht miſſen, in Theodora's Gebet um den rettenden Tod die reizbar-ſchamhafte Natur zu zeichnen, die bei dem bloßen Gedanken an die drohende Schmach das Antlitz in Nacht hüllen möchte (In Dunkel tief wie meine Pein ꝛc.). Eine andere Seite der Seeleneigenſchaften, die ſich aus der Gemüthsgelaſſenheit erheben, iſt die gottinnige Frömmigkeit und Demuth. Sie hat in der Theodora eine durchgehende muſikaliſche Verherrlichung erfahren, nicht in kirchlich gottesdienſtlicher Lyrik, ſondern in dramatiſcher Handlung. In den mannichfaltigen Arien und Chören dieſer Martyrologie von reinſter Geiſtesgeſundheit iſt aller Geſellung des frommen Gefühls mit der Geiſtesbeſchäftigung über Meinungen Gedanken und Wahrheiten der Religion taktvoll aus dem Wege gegangen; die ganze Scala der Bewegungen aber, welche

die Frömmigkeit in den Berührungen eines bewegteren Lebens in religiös erregterer Zeit erfahren kann, ſcheint hier der Dichter und Tonkünſtler in der Zeichnung der vier Hauptcharaktere vollſtändig auf- und abgeſtiegen zu ſein. Da ſpricht in den Männern, in dem Heiden Septimius, die Bitte des verſöhnlichen Herzens um das Reich des Erbarmens und der verträglichen Duldſamkeit, und dann der tiefe ſittliche Unmuth über die Thaten, die die unerbarmenden Menſchen im Namen der erbarmenden Götter verüben; in dem Chriſten Didymus die Luſt des frommen Kraftgefühls und Glaubensmuthes, die bis zum freudigen Trotz geht, eine Charakterſtimmung, die dann durch ſeinen Muth zu rettender That wie durch ſeine duldſame Ergebung in den Märtyrertod bewährt wird; in den Frauen, in Irene, die tapfere Verſchmähung der Welt aus dem Munde einer weltlicher angelegten, frohgemuthen Natur, die einer näheren Kenntniß des Lebens nicht entbehrt, verbunden mit dem heiterſten, unaufgeregten, ungeſpannten Gottvertrauen; in Theodora endlich die angeborene Heiligkeit, die für die Rauhheit des Irdiſchen zu zart gewoben, von der Sehnſucht nach einem beſſeren Daſein ganz durchwoben iſt; die dennoch auch in der Trübſalſchule der Welt noch die gelaſſene Abſagung der Welt gelernt hat; die in der Gemüthsunruhe um ihre bedrohte Unſchuld den Himmel, in der Gemüthsruhe des gefaßten Entſchluſſes ihren Geliebten um Verleihung des Todes anfleht; die beglückt über ihre Rettung durch ihren Freund Dankworte an Gott richtet (das freudigſte und weltlichſte wozu ſich dieſe Seele erheben kann,) dann für den bedrohten Freund ſich in freudiger Luſt dem Tode bietet; zuletzt mit ihm im Vorentzücken der Seligkeit, ohne einen Anflug von Verzückung, in natürlich gedämpfter, darum doch innigſt gefaßter Seelenſtimmung zum Tode geht: in dieſem Solo Duo und Schlußchor klingen jene verklärten, wie einer überirdiſchen Welt entlehnten Töne an, die bei Händel ſo wunderbar, für die verſtandhafte Analyſe ſo unerklärbar ſind. — Wir nannten neben der Frömmigkeit noch die religiöſe Demuth. Wie in der Bewunderung und Ehrfurcht vor Gott ſo ſchweigt auch in der Demuth vor Gott aller Geiſt, alles Urtheil, weil alle Vergleichung des eigenen Werthes mit

dem Werthe deſſen vor dem wir uns beugen außer aller Frage bleibt: die Gefühlsſtimmung behauptet daher in ihr ihr volles Recht. Die Demuth dagegen von Menſch zu Menſch, die Beſcheidenheit, die wir bei der Wägung unſerer mit fremden Eigenſchaften beweiſen, beruht, ganz wie die Achtung von Menſch zu Menſch, auf einer Mäßigung in unſerer Selbſtſchätzung, auf einer gedämpften Beurtheilung unſeres eigenen Werthes, und iſt muſikaliſch nur unter beſonders günſtigen Umſtänden anzudeuten. In Davids erſter Arie (im Saul) iſt Ton und Haltung der Beſcheidenheit in ſchönſter Beſtimmtheit, aber nur vorübergehend ausgedrückt; auch iſt die Beſcheidenheit vor den Menſchen ſogleich, wie in Salomo's ausdrucksvoller Arie „Erforſcht' ich gleich jed' Gras und Blum'", zur Beſcheidung vor Gott emporgehoben —; eine breitere Ausmalung würde ſchon darum ſchwierig wo nicht unmöglich ſein, weil die Beſcheidenheit, wie Züchtigkeit und Sittſamkeit, ſtille Tugenden ſind, die ſelbſt in der Poeſie in dem Munde einer Cordelia und Miranda nicht viele Worte machen; wie denn Suſanna in der vorhin angeführten Arie geradezu von der Stummheit der Sittſamkeit ſingt Wogegen der extreme Gegenſatz der Prahlerei laut und geräuſchvoll iſt; auch in ihr iſt nur das Begleitgefühl des in der Luft der Selbſtbelächelung wurzelnden Hohnes muſikaliſch ausdrückbar; je mehr ſie ſich als Selbſtlob, Eitelkeit, Dünkel, Ruhmredigkeit, als irrige Meinung von dem eigenen und fremden Werth, als Einbildung auf Scheinvorzüge und Unverdienſte charakteriſiren würde, um ſo weniger würde Gefühl in ihr zurückbleiben, um ſo weniger Stoff für die Muſik. So iſt auch der gerechte Stolz, das ächte Selbſtgefühl, das gerechtfertigte Bewußtſein des eigenen Werthes, wegen ſeiner Begründung in dem urtheilenden Verſtande nicht viel anders als in emphatiſchen Accenten anzudeuten. Die ſelbſtgefühlige Arie des Herakles würde mit etwas anderen Worten und etwas ſtärkerer Betonung auch eine prahleriſche Hoffart ausdrücken können; die herrliche Arie Samſons (Mir kam von dem allmächtgen Gott), dem Prahler Harapha gegenüber, die ſchon in ihrem bloßen rhetoriſchen Ausdruck als ein Gegenſatz gelaſſen demüthigen Selbſtruhmes charakteriſirt iſt, erhält

einen köſtlichen gefühligen Hintergrund durch die ruhige muſikaliſche Entrüſtung die zu der Sprache des Selbſtgefühls treibt. In einer niedreren Sphäre bewegen ſich zwei Arien in Berenice, in welchen es dem Sänger durch den Text unmöglich gemacht iſt, etwas anderes als das ächteſte Selbſtgefühl, einmal in ſchallendem Kraftausdruck (qual oggetto), einmal in ſchonend milder Feſtigkeit (la bella mano) vorzutragen. — Wie ſich der Antheil des Gefühls und der Muſik zu der Demuth vor Gott und der vor Menſchen verſchieden verhält, ſo ähnlich in Bezug auf die Dankbarkeit. Sie iſt wie die Ehrfurcht weſentlich Gefühl, wo ſie dem Weſen gilt, vor dem jeder Gedanke an die Möglichkeit einer Erſtattung, ja auch nur einer lohnenden Anerkennung der empfangenen Wohlthaten wegfällt; ſobald von Dankbarkeit und Erkenntlichkeit gegen unſeres Gleichen die Rede iſt, iſt ſie ein Pflichtgefühl, eine Geſinnung, eine Tugend, begleitet wie die Worte ſagen von einem Erkennen, einem Denken an Gabe und Geber, oder von der Willigkeit zu thätigem Vergelten, mit dem der Gefühlsſtand ebenſo ſein Ende erreicht, wie wenn das Schuldgefühl der Reue zum Entgelten, zur thatſächlichen Buße gelangt. — Was in der Reue Begriff iſt und ſittliche Regung. Wiſſen und Gewiſſen, innere Verurtheilung einer begangenen Handlung, urtheilende Vorausſicht ihrer ſchlimmen Folgen, begleitet von dem Wunſche ſie ungeſchehen zu machen, iſt muſikaliſch nicht ausdrückbar; die begleitende Unluſt ſogar, wie ſtark ſie ſich, vom Schamgefühl, von der demüthigen Abbitte an bis zur Zerknirſchung und Kaſteiung, ſelbſt in der ſinnlich greiflichſten Weiſe bis zur Erſchlaffung der Glieder, zur Beklemmung des Athems, zur Vergällung der Ernährungsluſt darſtellen kann, iſt ihrer ſittlichen und geiſtigen Natur nach muſikaliſch nicht zu bezeichnen. Saul, in der Zerriſſenheit ſeines getroffenen Gewiſſens, Samſon, ganz in der Lage eines reuig Büßenden dargeſtellt, ſprechen all ihre Zerknirſchung nur in recitirten Worten aus. In ausgeführten Arien ſingt Samſon nur die begleitenden Gefühle der Schwermuth über die Rath- und Thatloſigkeit, zu der er durch die Folgen ſeiner Unthat verdammt iſt, und über die Erlöſchung ſeines Augenlichtes und das Dunkel das ihn umgibt, das ſeine gezwungene That-

loſigkeit ſelbſt ſinnlich motivirt. Es iſt kein Zweifel freilich, daß dann dieſe Gefühle, durch einen ganz eigenthümlichen Reflex von dem Boden dem ſie entſpringen, von einer tiefen Farbe geſättigt ſind, die bei keinem aus anderen Gründen ſtammenden Schwermuthsgefühle zu finden ſein würde. Noch ungleich dankbarere Aufgaben kann übrigens der Dichter dem Tonkünſtler ſtellen, wenn es ihm gelingt, die erſten Momente der Entſtehung des Reuegefühls in ſtärkerem Grade zu ſchildern, wo der begleitende leidenſchaftliche Affect die Beſinnung übertäubt. In milderem Grade würde ſich die Unluſt über einen begangenen Fehler im erſten Augenblicke ihrer erſten Erregung in Schamgefühl ausdrücken; ſo wenig wie ein Maler unternehmen würde das flüchtige Schamerröthen zu malen, ſo wenig könnte der Tonkünſtler ein Analoges verſuchen wollen, weil der Beſchämte, der in Verlegenheit erröthet, zugleich in Beklommenheit verſtummt und das verrätheriſche Geſtändniß auf ſeinen Wangen nicht liebt durch beredte Geſtändniſſe zu beſtätigen. Ganz anders in der Arie sento rimorsi in Ariadne, und vor Allem in dem großen Gemälde von Dejanira's Verzweiflung, das ein Ausdruck der Höllenſolter des plötzlichen friſcheſten Reuegefühls iſt, in dem auch die plaſtiſche Verſinnlichung der Schlangenbiſſe des Gewiſſens, die Furien, zu Hülfe zu rufen nicht vergeſſen iſt.

Bildliche Verkörperung von Gefühlen.

Die Fälle ſind ſehr häufig ſeit den Anfängen der italieniſchen Oper, daß den Tonkünſtlern in muſikaliſchen Texten durch die plaſtiſche Verkörperung, in welche der Poet die dargeſtellten Gefühle kleidete, Gelegenheit geboten wurde, die maleriſchen Kräfte der Muſik zum charakteriſtiſchen Ausdruck mitzuverwerthen; und es wird wohl zu bedauern ſein, daß die meiſten muſikaliſchen Dichter von jeher zu tief an Bildung ſtanden, als daß dieſer Kunſtgriff immer mit Verſtand wäre angewandt worden. Wie ſeine Wirkungen hat Händel jedesmal dort hervorzuzaubern gewußt, wo man ihm die Liebe als den perſönlichen Amor zugeführt hat! Wie bringt er die lebendigſte Bewegung in die muſikaliſche Darſtellung, wenn hier (im Flavio Amor, nel mio penar) die untröſtliche Liebende den kleinen Gott ſelbſt wie in traulicher Verliebtheit flehentlich herbeiruft; wenn dort der Treuloſe ſeine Untreue auf den blinden

Beſchwingten ſchiebt; wenn Kleopatra mit dem lieben, loſen Gaſte ſchmält über die nagende Pein die er verurſacht; wenn Jole vor dem weibiſchen verweichlichenden Geſellen den Enkel des Zeus verwarnt! Die ahnungdurchzogene wehmüthige Amor-Arie des Acis, die hoffende von Luſt und Leid durchzogene ſchalkhafte Amor-Arie der Kleopatra, die Eros-Chöre in Herakles und Semele ſind von den unvergänglichſten Werken Händels, denen kein Wechſel des Geſchmacks etwas wird anhaben, die keine Höhe des Geſchmacks an formaler und idealer Schönheit wird überbieten können. Welche glückliche plaſtiſche Veränderung bringt es in die Schildereien von Frohſinn und Schwermuth, wenn das Miltoniſche Gedicht in ſeinen Verkörperungen abſtracter Begriffe und Gefühle dem Tonkünſtler das Wahrnehmbare durch das Vernehmbare nachzuahmen gibt: da wo er die Trauermuſe in der ſchwellenden Schleppe des Feiergewandes, wo er die gedankentiefe Schwermuth aufzuführen hat, die den ernſten Blick zur Erde geſenkt ſich zum Marmorbilde vergißt! Wie traulich belebt es die Klagen der Sehnſucht, wenn in manchen Opernarien Händels die Haine und Grotten, die Bäche und Quellen als mitleidige Zeugen und Tröſter des Kummers, als einſtimmende Theilnehmer der Klage eingeführt werden! Der plaſtiſche Sinn, ein antikes Erbtheil der Italiener hat ſie getrieben, die Geſänge ihrer Opern mit Gleichniſſen zu überfüllen, die dem Tonkünſtler den Anlaß geben, ſeine maleriſchen Künſte in Verbindung des Hörbaren mit dem Sichtbaren wirken zu laſſen. Immer wo es ſich dabei um Verſinnlichung des Gefühlsweſens handelt, iſt dieß eine reizende Variation in den Mitteln der Wirkung. Wer möchte in Händels Arien die vielerlei Stücke vermiſſen, wo die liebende Sehnſucht an dem Bilde der umirrenden wehklagenden Taube geſchildert, die unruhige Beſorglichkeit eines ſcheidenden Paares mit der Angſt des Vogelpaares verglichen wird, das nahrungſuchend die Brut verläßt und der Gefahr ausſetzt; wo die umſichtige Hoffnung mit dem furchtloſen Vertrauen des Seemann's bei aufziehendem Wetter, die auffteigende Hoffnung mit dem Wegziehen des Wolkenſchleiers von dem erhellten Himmel, die ſcheiternde Hoffnung mit dem ſturmgepeitſchten

ſtrandenden Seeſchiff, die Seele, die von Schmerz über Schmerz belaſtet erliegt, mit dem unter dem Drange von Welle über Welle Verſinkenden verglichen wird; oder wo die expanſive Luſt eines freudigen jungen Glückes in funkelnden Melismen wie die leuchtende Pracht der Sonne nach allen Seiten ausſtrahlt! Mislicher werden dieſe Gleichniſſe da, wo ſie zu Hülfe genommen ſind, um geiſtigen oder ſittlichen Begriffen eine muſikaliſche Seite abzugewinnen, obgleich auch da noch durch eine glückliche Wendung des Poeten der Tonkünſtler ſtaunenswerthe Erfolge erringen kann. Es ſind allbewunderte Stücke im Meſſias die Arie (Er weidet ſeine Heerde) und der Chor (Sein Joch iſt ſanft), in welchen, um einen kurzen Blick auf das weltliche Wirken des Erlöſers zu werfen, der ſittliche Grundcharakter ſeiner Lehre, die Liebe, am Bilde des ſorglich weidenden Hirten gezeichnet wird: die feinſten Accente der Milde und Sanftmuth, des Mitleids und Erbarmens ſind da aufgeboten, um wenigſtens im Reflexe auf das Gemüth etwas von dieſem geiſtigen Inhalt auszudrücken, für den die Muſik ſonſt keine Sprache hat. Erfolge wie in dieſem Fall werden aber ganz unerreichbar ſein, wenn das unſinnliche Geiſtige oder Sittliche, das auszudrücken wäre, nur in äußerlichen Andeutungen verſinnlicht werden ſoll. Unzähligemal hat die Tonkunſt unternommen, die Feſtigkeit der Beharrung, der Standhaftigkeit, des Starrſinns, oder den ungeduldigen Wechſel der Unſchlüſſigkeit und der wankelmüthigen Unbeſtändigkeit, oder das niedere Bodenkriechende der falſchen Demüthigung an bloßen bildlichen Figuren zu malen; dieß bleibt gar gewöhnlich nur ein Spiel mit alles und nichts ſagenden Formen, wenn nicht der Text ſehr geſchickte Gelegenheit ließ, die blaſſen Außenlinien mit den Farben beſtimmter Gefühle auszufüllen. Es nützt dabei auch wenig, wenn dieſe Linienzeichnung, wie es in den alt italieniſchen Arien gewöhnlich war, an einem beſtimmten Bilde einen Anhalt hat: wenn die Unbeſtändigkeit mit der Wirkung des Windes auf die Bewegung des Meeres, die Sicherheit des ſchuldloſen Herzens mit dem unbeneideten Reiz der Wieſenblume, die treue Beharrlichkeit mit der gewohnten Rückkehr des Vogels zu ſeinem Neſte verglichen wird. Nicht ſelten ſoll das Bild

dann die Stelle einer ſittlichen Betrachtung, Vermahnung, Verwarnung vertreten: wie einmal wo die Erwägung des Ausgangs einer verſchmähten Liebe in das Bild des Cupido gekleidet wird, der ſich wie die ſchwirrende Fliege am Licht das Gefieder verſengen wird; oder ein andermal, wo (in Ariadne) die Mahnung zum Vertrauen an die Schilderung eines Wanderers geknüpft iſt, dem in Nacht und Wald das Morgenroth aufgeht; und wieder dort, wo die Warnung vor der Betäubung und Verwirrung die der Zügelloſigkeit folgen wird (im Belſazar) an dem Bilde des zerſtäubenden falben Herbſtlaubes ausgemalt wird; die größten Abſtände an Werth können die Geſänge dieſer Art von einander trennen, weſentlich je nachdem das gewählte Bild mehr oder weniger Gelegenheit bietet, paſſende Begleitgefühle anklingen zu laſſen. Von den Wagniſſen dieſer Art war nur ein Schritt zu Aufgaben, die völlig außer die Domaine der Muſik fallen. Wenn in einer Opernarie die Reizbarkeit des Ehrgefühls gegen jede Befleckung der Ehre mit der Empfindlichkeit des Hermelins verglichen wird, der gegen die Verletzung ſeines Vließes ſelbſt das Leben wage, ſo vergleicht man eine Unluſt, die aus einem conventionellen Begriffe ſtammt, mit einer Unluſt die auf einer Fabel beruht; dabei ſind techniſch ſehr ſchöne Muſikſtücke möglich, (und ſie ſind nicht ſelten gerade an ſolche Stoffe verſchwendet worden,) nicht aber Werke von einem geiſtig-muſikaliſchen Werthe. Die italieniſche Conceptenpoeſie des 16. und 17. Jahrhunderts, eine Gattung die zu aller Muſik in dem größt denkbaren Gegenſatze liegt, und die auch in der That durch die Muſik der Italiener und ihre höchſt einfachen Muſiktexte ſeit der Erfindung der Oper erſchüttert und aus allen ihren Angeln gehoben worden iſt, hat in ſolchen Fällen ausnahmsweiſe die Muſik ſelbſt noch angeſteckt. Wenn in Berenice geſungen wird: der Tod tauſcht zuweilen mit Amor die Waffen und entzündet in verkehrtem Geſchicke die Herzen, dieweil Amor ſie tödtet; und wieder: Amor ſagt, das Roth auf jenem Antlitz ſcheint eine Roſe mitten unter Lilien, die Gattentreue aber ſagt, die Weiße jenes Herzens ſcheint eine Lilie in dem Schooße der Roſen, — ſo heißt dieß ganz eigentlich der Muſik die unmögliche Aufgabe ſtellen, nicht allein Witz

ſondern albernen Witz zu componiren; und die zierlichſte trefflichſte Bearbeitung kann dann nur eine formale, zufällige, von der Aufgabe ganz unabhängige Wirkung machen.

Muſikaliſche Malerei.

In dieſen Verſuchen muſikaliſcher Bildnerei kehrt die Kunſt ſeltſamer Weiſe, eben auf jener äußerſten Höhe angelangt, wo ſie ſich vermißt ſelbſt intellectuelle und ſittliche Erſcheinungen widerzutönen, auf die primitivſte Stufe ihrer Anfänge zurück, auf der ſie bloße äußere Naturlaute einfach nachahmte, zu der muſikaliſchen Malerei, zu der malenden Nachahmung, aus der man ſie entſtanden denken muß. Die muſikaliſche Malerei iſt dem Tonkünſtler ſo natürlich, ſo weſentlich, ſo unwillkürlich wie dem Dichter die Metapher. Sie iſt nicht an und für ſich daſſelbe, aber für den Tonkünſtler iſt ſie daſſelbe, was der metaphoriſche Vortrag für den Poeten iſt, inſofern ſie das einzige Mittel bietet, durch welches die Muſik, wie die anderen Künſte, unmittelbar — neben der Empfindungskraft auch auf die Vorſtellungs- und Einbildungskraft zu wirken vermag. Der Tonkunſt ſtehen keine Vergleichungen, keine Bilder zu Gebote, wie der Sprache in welcher der Dichter zur Phantaſie ſpricht; ſie hat nur die Mittel, an Töne die aus Natur und Lebenserfahrung bekannt ſind zu erinnern, um bei paſſender Gelegenheit durch dieſe Erinnerung die Seiten des Gemüths anzuſchlagen, die durch jene Töne in uns berührt zu werden pflegen; auf dieſe Weiſe allein vermag ſie (wie die Dichtung mit einer ſprechenden Metapher den todten abgezogenen Gedanken belebt durch Zurückbeziehung auf einen ſinnlich erfaßbaren Gegenſtand der Anſchauung,) die Dunkelheit des Gefühls mit den einbildſamen Kräften der Kunſt zu beleben: ſei es daß ſie die hörbaren Laute in der unorganiſchen Natur oder die natürliche Muſik der Vögel nachahmt, ſei es daß ſie die ſichtbaren Gegenſtände und plaſtiſchen Erſcheinungen der Außenwelt mit dem lebendigen Saitenſpiel in unſerem Innern in Beziehung zu ſetzen ſucht. Der menſchliche Geiſt und Sinn hat ſchon in der geſprochenen Sprache dieſen Weg muſikaliſcher Nachahmung angebahnt. In der Onomatopöie beweist die Sprache den Drang, alle hörbaren Gegenſtände der Natur in ähnlich tönenden Bezeichnungen zu benennen, und auch den

ſichtbaren eine Seite zur lautbaren Nachahmung abzugewinnen. Die rohen Naturlaute der einfachſten Gefühlsbewegungen, das Ächzen Schluchzen Stöhnen Seufzen Winſeln Wimmern und Heulen, das Jodeln und Jauchzen, das Murren und Grollen, das Liſpeln Flüſtern und Schmeicheln ſind alles ſolche tönende Worte, in welchen ſich die muſikaliſche Malerei — wie man will — in die Sprache eingeniſtet, oder die Sprache der muſikaliſchen Malerei den Weg gewieſen hat. Zahlloſe bewegte Erſcheinungen in der Natur ſind der Art, daß durch ſie dem Auge ſo viel Wahrnehmbares wie dem Ohre Vernehmbares gleichzeitig geboten wird: auch dieſe Erſcheinungen alle, das Rollen des Donners begleitet von dem Leuchten des Blitzes, das Schnauben und Toſen des Sturmes begleitet von dem Sturze der krachenden Bäume, das Säuſeln des Windes begleitet von dem Zittern der Zweige, das Wiegen der Wellen, das Flackern der Flammen, das Klettern Hüpfen Springen Fliegen der Thiere, das Rauſchen Sprudeln Strömen Fließen Gleiten des Waſſers, alles dergleichen iſt durch Onomatopöie der muſikaliſchen Schilderei entgegengebracht, wie ihr in ſo vielem anderen, wo ſich die Begriffe des Tönenden und Sichtbaren berühren, dem Hohen und Tiefen, dem Hellen und Dunkeln, dem Weiten und Engen, dem Ebenen und Rauhen die Wege zu einer Art Plaſtik, einer Greiflichkeit der nachahmenden Darſtellung gezeigt ſind. Auf der Stufe der Nachahmung hörbarer Dinge hat es der Muſiker leicht, durch die bloße inſtrumentale Nachbildung von Schallen und Geräuſchen, die die menſchliche Stimme nur unnatürlich nachäffen würde, beſtimmte Wirkungen zu machen; er kann uns durch die bloße Nachahmung von Glockentönen und Vogelſtimmen, von Stromgeräuſch und Sturmesbrauſen in die verſchiedenſten Umgebungen und Stimmungen zaubern. Subtilerer Art iſt ſchon die Nachahmung des Sichtbaren. Es iſt die Natur des Tonkünſtlers, die Niemand einfacher und treffender als der Nichtmuſiker Jean Paul in ſich entdeckt und geſchildert hat, daß jede äußere Erfahrung und Erſcheinung in Welt und Natur zuerſt auf ſeine Gehörnerven wirkt, daß die Gegenſtände in ihm eher und mehr widertönen als widerſcheinen; die Geſtalten wecken Muſikbilder in ihm; ſein Inneres iſt nicht ein Spiegel,

welcher wahrgenommene Bilder plaſtiſch zurückſtrahlt, ſondern ein Echo, welches vernommene Bilder tönend zurückwirft; und je inniger und richtiger und natürlicher ſich das Wahrnehmbare für ihn und in ihm in das Vernehmbare verwandelt, deſto ſicherer werden ſeine tönenden Bilder eine plaſtiſche Wirkung machen. Wie der geſchickte Maler fähig iſt, durch eine ſprechende Geſte (wie van Eyck in den Mienen und Bewegungen der auf das Orgelſpiel Cäciliens lauſchenden weltlichen Muſikanten) hörbare Worte errathen zu laſſen, ſo kann der geſchickte Tonmaler ſelbſt das nur Sichtbare durch Töne nachbilden. Dabei wird immer die Bewegung das wirkſamſte Bindeglied ſein, das die ſelbſtbewegte Muſik am natürlichſten ergreift, das am leichteſten die Beziehung zu dem bewegten Leben der Seele vermittelt. Man ſagt von Mozart, daß ihm ſchöne Landſchaften muſikaliſche Themen erweckten, die er ſich ſehnte zu Papier zu bringen. Dieß kann nur Stimmungsmuſik ganz allgemeiner, und ganz willkürlich ſubjectiver Art geworden ſein; maleriſch und plaſtiſch hätte ſie nur ſchwer werden können, weil eine ruhende Landſchaft, wie alles todte unbewegte Sinnliche und Sichtbare, nur ſchwache Widerklänge in der Seele wecken kann. Die Schilderung ſolcher todter Natur iſt in der Poeſie verpönt, wenn ſie nicht mit inneren ſeeliſchen Bewegungen verknüpft iſt; der Muſik iſt dieſe verpönte Schilderung von Anſchauungen unbewegter Dinge eigentlich unmöglich. Ganz anders iſt es, wenn eine Landſchaft z. B. von einem Gewitterſturm bewegt geſchildert würde, deſſen Gefahren und Schreckniſſe die ſympathiſchen Beziehungen zu der menſchlichen Seele ſofort ergeben. In Frohſinn und Schwermuth iſt in einer Arie der Eindruck der Anſchauung einer lachenden Gegend von Auge auf Ohr zu übertragen verſucht; dieß bleibt vag, obgleich an dem Streifen der Heerde ein Anhalt für die Tonbewegungen gefunden wird; das Leben tritt erſt dann ein, wenn von den Stürmen und Gewittern die Rede iſt, die die Bergeshöhen umtoben. In ſolchen Fällen, wo ſich die ſympathiſchen Beziehungen zu dem menſchlichen Weſen von ſelbſt einſtellen, findet die Muſik Wirkungsmittel ſelbſt da, wo man ſie ganz

verſagt glauben ſollte; ſie kann, obwohl ſie nur über Laut und Bewegung zu verfügen hat, durch bloße Dämpfung und Mäßigung von Beidem das Bild der Stille, der Ruhe, des Schlafes entwerfen und wird damit die größten Effecte machen, weil Stille und Ruhe im Gegenſatze zu einer vorausgegangenen geräuſchvollen Bewegung unſer Gemüth immer wohlthätig berühren. Sobald einmal die Kunſt ſo weit gelangt war, daß ſie dieſen Verkettungen ſichtbarer und hörbarer Dinge lauſchte und gewachſen ward, ſo ergaben ſich zwei Folgen ganz von ſelbſt: man lernte den Bewegungen und Geräuſchen der Natur ſymboliſch die Motive menſchlicher Empfindung unterſchieben und umgekehrt auf die menſchlichen Gefühle die Sprache der Natur übertragen: man hörte die Winde ächzen, die Quellen murmelnd trauern, den Donner grollen, und wieder den Zorn der Seele donnern und das Gemüth wie die Erde ſchüttern und die Affecte gleich dem Kampfe der Elemente ſtürmen und toben. Ein weiterer Sprung war es dann, daß man in den feinſten Modulationen die weder ſichtbaren noch hörbaren Vorſtellungen der Einbildungskraft und Begriffe des Verſtandes und Eigenſchaften des Charakters in Tönen zu zeichnen ſich vermaß, indem man ſie, wie wir angaben, mit ſichtbaren und hörbaren Erſcheinungen bildlich in Zuſammenhang brachte, daß man eine Reihe mild gleitender oder geſpreizter wie auf Stelzen einhergehender Töne für genügend hielt die Tugend der Sanftmuth oder die Untugend des Stolzes zu ſchildern, daß man den Begriff des Segnens oder Beſchirmens meinte wiederzugeben, wenn man in höher und höher gehobenen oder weiter und weiter ausgebreiteten Tönen die Bewegung ſegnender Hände oder entfalteter Flügel nachahmte. Aus dieſen Beſtrebungen ſind die Arien der zuletzt angezeigten Art und alle ähnlichen Verſuche entſtanden, der Muſik auch das ihr Ungreifliche anfaßbar zu machen, wobei nicht ſelten die Tendenz mitwirkte, der Tonkunſt eine ſittliche Wirkung zu ſichern. Auf dieſen Gegenſtand aber ziehen wir vor, an anderer Stelle zurückzukommen.

III.

Händel und Shakespeare.

Eine Parallele.

Händel und Shakeſpeare.

Wir haben bei dem Verſuche, unſere Leſer an der Hand der Tonkunſt in der geheimnißvollen Welt der Gefühle zu orientiren, nur Beiſpiele aus Händels Werken angeführt. Wir haben es gethan, nicht etwa weil wir von Händel ausſchließlich in dieſem Buche reden wollten, ſondern wir reden hauptſächlich darum von Händel, weil uns ſelber ſeine Kunſt, und ſeine Kunſt allein, in dieſem ſelten betretenen, nur Wenigen wenig bekannten Gebiete orientirt hat. Nicht daß ſeine Kunſt von Anderer Tonkunſt in Grund und Weſen verſchieden wäre! Alle ächte naturtreue Sangmuſik, ja alle Vocaliſten überhaupt, wie weit ſie ſich an Talent und Vermögen unterſcheiden, wie klar oder unklar ſie ſelbſt ſich darüber ſind, Alle ſuchen das Weſen der Tonkunſt in keiner anderen Richtung als auch Er. Es gibt aber unter allen Tonmeiſtern vor und neben und nach ihm nicht Einen, der mit ſo ſicherem Griffe der genialen Inſpiration, ja mit ſo ſicherem Begriffe bewußter Kunſteinſicht zu aller Zeit an dem rechten Kern und Weſen dieſer Kunſt feſtgehalten hätte, von ihm in jedem Momente ausgeſetzt, von ihm in keinem Momente abgeirrt wäre wie Er. Es gibt keinen Andern, der den ganzen Umkreis des Gefühlslebens ſo bis in ſeine letzten Polgrenzen umſchifft und den innerſten Mittelpunct ſeiner fruchtbarſten Felder und ſeiner reichſten Minen ſo herrſchergewaltig occupirt hätte, daß ſelbſt die kühnſten ſeiner Nebenbuhler gegen dieſen Weltumſegler und Eroberer nur als Küſtenfahrer und Anſiedler erſcheinen. Es gibt daher keinen Andern, deſſen Wegführung uns ſo umfaſſend wie die ſeine von der unumſtößlichen Richtigkeit jener Anſicht überzeugen könnte, daß Niemand ſo ſehr wie der rechte Tonkünſtler zum eigent-

Ihre künſtleriſche Größe.

lichen Erſchließer, zum Cicerone der Gefühlswelt geſchaffen ſei; es gibt keine anderen Tonwerke, die in ſolcher Schärfe wie die ſeinen (gleich den dramatiſchen Dichtungen Shakeſpeare's) in ſich ſelbſt ein Kunſtſyſtem einſchlöſſen, keine muſikaliſche Praxis, die ſo gradaus und ſo unwillkürlich eben zu der Theorie die Wege wieſe, die von uns aufgeſtellt ward. Der Verfaſſer dieſer Abhandlung war bis zu der Mitte ſeines Lebenswegs faſt nur an neuer und neueſter Muſik, vocaler und inſtrumentaler, groß gewachſen; er hatte die Meiſterwerke der deutſchen franzöſiſchen und italieniſchen Oper in klaſſiſcheren Aufführungen, als ſie leicht einem Andern zu Theil werden, kennen gelernt; er hatte ſich, wie gemeinhin alle laiiſchen Muſikfreunde thun, unbefriedigt bei vagen Genüſſen begnügt, bis ihm die nähere Kenntniß von Händels Werken, ehe er je ein einſchlägiges Buch auch nur aufgeſchlagen hatte, auf dieſe Wege einer geänderten Beurtheilung führte, wo er (wie einſt Rouſſeau geſchah) vergleichend lernte, es ſei die Muſik wie jede andere Kunſt mit dem Maaße nicht des urtheilsloſen Ohres und nicht des rechnenden Handwerksverſtandes, ſondern des menſchlichen Geiſtes zu meſſen und aus den Erfahrungen der ſeeliſchen Natur des Menſchen zu ſchätzen. Es iſt nichts Wunderbares dabei, daß wir ſelbſt die Orientirung in dieſen Erfahrungen an Händels Werken, und nur an ihnen lernten, und nun Andere an ihnen lehren möchten. Das Schickſal hatte Händel geſchichtlich auf die Stelle geſtellt, wo er ſelbſt ſich ſelber in dem Bereiche ſeiner Kunſt am umfaſſendſten zu orientiren vermochte. Die große Arbeit aller Tonkunſt der neueren Zeiten, den Zwang der Schule und der contrapunctiſchen Doctrin zu brechen, den Druck der Kirche und ihres liturgiſchen Kanons abzuwerfen, die Enge der Haus- und Straßenmuſik zu überwinden, die Naturgabe und das Handwerk zur Kunſt zu erhöhen, die Kunſt idealiſtiſch in ſich zu veredlen, culminirte in dem Jahrhundert von 1650—1750, in dem die Muſik in ihren großen geſchichtlichen Entwicklungen auf dem höchſten Höhepuncte angelangt war, auf dem man rückwärts ſchauend die ganze Fülle der noch unverſchollenen kirchlichen Sangmuſik, um und neben

ſich ſchauend die ganze Mannichfaltigkeit der ſtets lebendigen Volksmuſik, um und vor ſich ſchauend die ganze Rührigkeit der immer weiter greifenden dramatiſchen Muſik in Einem großen Zuſammenhange überſah. Ehrenwerthe Muſikkenner, die inmitten der Herrlichkeiten der deutſchen Muſikblüte am Ende des vorigen Jahrhunderts ſtanden, haben mit eiferſüchtiger Sehnſucht zurückgeblickt nach jener Zeit um 1750, die noch von dem verirrten Geſchmacke an der Komik und von der übertriebenen Virtuoſität der Inſtrumentik wenig verſehrt war, als auf den reizenden Ruhepunct, auf dem man, wenn ein Stillſtand in den menſchlichen Dingen möglich wäre, der Tonkunſt volle Raſt hätte wünſchen mögen. Auf dieſem reichen Ausſichtspuncte bildet für uns jener rieſige „Mannberg", wie ſie Händel in England nannten, ſelbſt wieder eine Höhenwarte, die uns ermöglicht und erleichtert, das Dieſſeits und Jenſeits des großen Ganges der neueren Muſikbildung wie in ihm vereinigt zu überſchauen. Das Trefflichſte der Zeit verdichtete ſich gleichſam in dem Kerne ſeiner genialen Vielſeitigkeit und idealen Tiefe; es war als wollte ſich „die Muſik in ihm zum Höchſten gipfeln und in ſeliger Wonne ihren Sabbath feiern". Kein Wunder denn, wenn er ſicherer als Andere den Ariadneſaden durch die geheimſten Gänge ſeiner labyrinthiſchen Kunſt gefunden; kein Wunder, wenn er jeden, der ihm an dieſer Handhabe folgt, zurück aus ihren weiten Räumen leitet mit Kenntniſſen und Genüſſen bereichert, die man von der Führung eines einzelnen anderen Künſtlers vergebens hoffen würde. Wenn man von Shakeſpeare's Dichtung geſagt hat, die ganze Welt und Menſchheit ſei in ihr wie im Spiegel zu ſehen, ſo iſt es noch ungleich wahrer und, wie wir ſehen, aufs greiflichſte nachweisbar, daß das Reich der Gefühle (ein nicht ſo unermeßliches allerdings, ein leichter durchmeßbares Reich als das der Dichtung zugewieſene,) in Händels Werken in ſeinem ganzen Umfang und nach allen Richtungen hin durchmeſſen vor uns liegt. Ein Organismus (wie Shakeſpeare) von dem allerfeinſten Gewebe, bot Händel der weiten Welt der Gefühle unendliche Berührungspuncte entgegen, durch welche die ganze Man-

nichfaltigkeit des menſchlichen Gemüthlebens in ſeiner allempfänglichen Seele wie in einem Brennpuncte zuſammenſtrahlte, um durch die Allkraft ſeines ſchaffenden Geiſtes wieder ausgeſtrahlt zu werden. Von dem Augenblick an, wo er, abgehend von dem lange betretenen Pfade der Gewöhnung und des Tagesgeſchmackes, ſich in die vollen Ströme und offenen Meere der Völker- und Weltgeſchichte warf, auf denen Shakeſpeare von früh auf eingeſchifft war, geſchah ihm wie dieſem, daß ihm das Vergangene und das Gegenwärtige, das Heimiſche und das Fremde, das Volksthümliche und das Perſönliche, das Allgemeine und das Beſondere gleich geläufig ward; daß er ſich, in allſeitiger Bewanderung, im Weltlichen und Geiſtlichen, im Heidniſchen und Chriſtlichen mit gleicher Leichtigkeit bewegte; daß er in dem gotterfüllten Prophetismus des Judenthums wie in dem ſchönen ſittlichen Maas und ſinnlichen Ebenmaas des Griechenthums, in der Galanterie des Mittelalters wie in der Geiſtigkeit der Neuzeit gleich zu Hauſe war; daß er die Sprache der ſtärkſten Männernatur wie der zarteſten Frauenſeele, des Heroen und des Kindes gleich trefflich zu reden verſtand. Bei all dieſem weiten Geiſtesverkehre iſt in ſeiner klaſſiſchen Empfindungsweiſe von irgend etwas Kränklichem, Überſichtigem, Vergeiſtetem, Empfindſamem auch nicht die feinſte Spur zu entdecken; der ganze Gefühlskreis in ſeinen Werken wird, wie der Ideenkreis in den Werken Shakeſpeare's, von jeder Unnatur Veraltung und Verirrung ſo gut wie gänzlich frei gefunden. Dieſe tiefe Kenntniß der normalen menſchlichen Natur, der enge Anſchluß an das unverkünſtelte Seelenleben verleiht den Tonſtücken Händels jenes höchſte Kennzeichen des ächten Kunſtwerks: das Gepräge der Naturnothwendigkeit, das ſie vor allen anderen voraus haben wie die Dichtungswerke Shakeſpeare's, an denen ſo oft die lebenvolle Wahrheit geprieſen ward, kraft welcher ſie mit der ſchöpferiſchen Naturkraft ſelber zu wetteifern ſchienen. Beide Männer, gleich ausgerüſtet mit der großen Gabe ſich in völliger Selbſtentäußerung der gegenſtändlichen Beobachtung der Außenwelt ganz hinzugeben, von dem Geiſte nie raſtender Thätigkeit getrieben in dem Werke und Beruf ihrer

Kunſt aufopferungsvoll ganz aufzugehen, gleich ausgeſtattet mit einer ſo bewundernswerthen Leichtigkeit und Sicherheit der Schaffungsgabe, daß man in gleich faſſungsloſer Bewunderung ſteht vor der materiellen Maſſe ihrer Leiſtungen wie vor der ideellen Beherrſchung ihrer Stoffe, ſind gleich geeignet, uns über aller übrigen Kunſt auch der ſpäteren, in mechaniſchen Fertigkeiten und Hülfsmitteln weit vorgeſchrittenen Zeiten eine Unbefriedigung empfinden zu machen, weil Beider Werke nie ſättigen, nie erſchöpft werden können und wie keine anderen jede größere Anſtrengung unaufhörlich mit größeren Genüſſen belohnen. Wie es Coleridge für eine Trivialität erklärte, Shakeſpeare mit anderen neueren Dramatikern ernſtlich vergleichen zu wollen, ſo erſcheint auch Händel ſo groß über allen anderen einzelnen Tondichtern, daß wir ihn nur „mit ſich ſelber vergleichen können", und höchſtens, wie wir thun, mit dem Dichter, von dem man eben dieß mit eben dieſen Worten geſagt hat. Denn von keines andern Tonkünſtlers Werken iſt in dem Maaße wie von den ſeinen zu behaupten, daß ſie nach jener Auffaſſungsweiſe der Hellenen veredlend vorbilden für Leben und Sitte, daß man in ihnen wie in keinen anderen verſtehen lernt, was die Alten von den reinigenden Wirkungen der Tonkunſt auf Charakter und Willen der Menſchen ausgeſagt haben. So iſt auch von keinem andern Tonkünſtler in dem Maaße wie von Händel auszuſagen, daß er durch die weltbewegende Kraft ſeiner Kunſt ein bahnzeigender Genius für die ſpätere Tondichtung nicht nur, ſondern ſelbſt für die Dichtung geworden ſei, wie es Shakeſpeare für das Drama der neueren Zeiten ward.

Ihre Miſskennung.

Wie kommt es, daß die wenigen in Händels Werke Eingeweihten mit ſolchen Urtheilen einer ſo ausſchließenden Verehrung noch ſo ſehr vereinzelt ſtehen? Aus keinen andern Gründen, als warum die Göthe und die Coleridge zu ihrer Zeit mit ihren Urtheilen über Shakeſpeare ebenſo allein ſtanden. Das Koſtbarſte in Beider Werken lag den Jahrhunderten ſo lange verborgen, weil Geiſt und Sinn bei ihnen im Einzelnen und im Großen ſo tief gelegt ſind, daß ſie ſelbſt den gläubigſten Bewunderern nicht immer gleich klar werden wollen; ihnen allen kann

nach langjähriger Vertiefung noch immer geſchehen, daß ſie ein Händel'ſcher Geſang auf den erſten Anlauf gleichgültig läßt, der ihnen bei wiederholtem Eindringen die ungeahnteſten Abſichten und Schönheiten erſchließt. Was ſo der Einzelne an ſich erfährt, das hat die ganze Welt ganz im Großen an Händel erfahren müſſen, genau ſo wie ſie es an Shakeſpeare erlebt hat. Die Geſchichte der Beurtheilung beider Männer iſt gleichſam eine und dieſelbe Geſchichte. Die Größe Händels war ſeinen Zeitgenoſſen ſo wenig, ja viel weniger verſchloſſen, als Shakeſpeare's Größe dem Zeitalter, das ihn den ſeinen nannte. Als 1738, über ein Jahrhundert nach Shakeſpeare's Tode, die Abſicht bekannt ward, dem Dichter ein Denkmal in Weſtminſterabtei zu ſetzen, ließ ein einzelner Privatmann in London ſofort das Bildniß Händels von Roubillac in den Vauxhallgärten errichten bei Lebzeit des Künſtlers, eine Ehre die vor- und nachher wohl nie einem andern Heroen der Kunſt oder Wiſſenſchaft widerfahren iſt. Als er noch ein Anfänger von 23 Jahren war, hieß Händel bereits „der berühmte Sachſe" in dem Munde eines Domenico Scarlatti, und der Dichter einer ſeiner italieniſchen Jugendopern nannte den 26jährigen Jüngling ſchon den Orpheus ſeiner Zeit. Als eben Alex. Scarlatti's Wirken, des Verherrlichers der italieniſchen Bühne, zu Ende ging, breitete ſich der Ruf von Händels Muſikdramen über halb Europa aus, und ſeine akademiſchen Opern wurden gleich bei ihrem Erſcheinen ſelbſt im Auslande über Alles geſtellt, was Rom Neapel und Venedig geleiſtet hatten. Wie bei Shakeſpeare's Lebzeiten Meres ſchon auf deſſen Jugendgedichte das Horaziſche exegi monumentum anwandte, und Ben Jonſon von dem unnachahmlichen Genius in ſeinen Dramen begeiſtert die Natur ſtolz nannte auf die Schöpfungen ſeiner unſterblichen Kunſt, ſo ähnlich urtheilten die geiſtvollſten Zeitgenoſſen in England von Händel. Arbuthnot hieß Pope ſich die denkbar höchſten Vorſtellungen von ſeiner Begabung machen, und war ſicher daß er ſie überbieten würde. Hamilton ſah ihn bewundernd dieſelbe Begeiſterung in den britiſchen Theatern erregen, wie einſt Timotheus vor der glänzen-

den Verſammlung Alexanders; und in ſeinen heiligen Hymnen hörte er die Sprache, die die chriſtliche Menſchheit allgemein als die ihrige erkenne. Es war nicht Händels kleinſte Glorie, daß ſeine Werke ſogar die Vorurtheile des Partheihaſſes ſiegreich darniederwarfen; war doch die Misgunſt über die Erfolge des Fremden, der England durch Jahrzehnte wie verzaubert hielt, nur eine andere Form der Bewunderung. So legte auch in Deutſchland ein Neider wie Mattheſon von ſeinem Ruhme unwillkürliches Zeugniß ab, auch Er ſchon zu der Zeit, da Händel die höchſte Stufe der Vollkommenheit bei weitem noch nicht erſtiegen hatte. Nachdem er mit ſeinem Meſſias die alten Begriffe von Tonkunſt bei den Beſten des engliſchen Volkes erſchüttert hatte, hielt ihn Klopſtock, glühend von Eiferſucht, den beneideten, in aller Geiſtesarbeit vorausgeeilten Engländern triumphirend als den Einen entgegen, der uns ſiegreich über ſie ſtelle! Nach Händels Tode ward in den Strudeln der Alles verſchlingenden Zeit ſein Andenken durch Vergeſſenheit und Entſtellung geſchädigt, nicht ſo lange, nicht ſo völlig, aber in weſentlich ähnlicher Art, wie es mit Shakeſpeare's Andenken, und zum Theil aus ſehr ähnlichen Gründen geſchah. Es iſt von Shakeſpeare bekannt, daß er um den Druck ſeiner Werke wenig, um ihre Sammlung gar nicht ſorgte. Kaum weniger gleichgültig verhielt ſich auch Händel zu den Urkunden ſeiner Geiſtesthätigkeit. Er verſprach ſeine Handſchriften und Handexemplare ſeinem Schüler Schmidt; ſpäter hätte er ſie lieber, um den Rückkauf ſeines Verſprechens mit £ 3000, auf die Oxforder Bibliothek gelegt; da dieß ausgeſchlagen ward, hielt er einfach ſein Wort. Die Handſchriften kamen durch Schmidt als Geſchenk an die k. Familie; der koſtbare Schatz der Handexemplare verſchwand ſpäter für etwa ein Jahrhundert, bis er in neueſter Zeit durch glücklichen Zufall in würdige freigebige Hände (Schölcher's) fiel und neuerdings durch das Verdienſt Hamburgs für Deutſchland erworben ward, wo er in der deutſchen Ausgabe der Händel'ſchen Werke ſeine Verwerthung findet. Wie bei Shakeſpeare's Lebzeit nur einzelne ſeiner Werke ſporadiſch, immer unkritiſch, oft piratiſch veröffentlicht worden waren, ſo wurden bei

Händel's Leben von ſeinen Opern nur Bruchſtücke und Arienauszüge bekannt; wer dieſe Werke nicht gehört und geſehen hatte, dem blieben ſie ſo fremd, wie die Shakeſpeariſchen Dramen in gleichem Falle den Zeitgenoſſen des Dichters. Als Shakeſpeare's Freunde bald nach ſeinem Tode ſeine Werke zu einer Geſammtausgabe ſammelten, hatte man über kritikloſe Flüchtigkeit zu klagen, wie bei der ähnlichen Veranſtaltung mit Händels Werken durch Arnold, deſſen Ausgabe weder gründlich und gewiſſenhaft noch vollſtändig war. Bei dieſen Vernachläſſigungen wirkte eine Eigenrichtung des engliſchen Volksweſens mit, die für Shakeſpeare's Nachleben eine Weile viel verderblicher wirkte als für Händels. Der engliſche Puritanismus hatte das Andenken an Shakeſpeare und ſeine weltliche Kunſt für lange Zeit ausgelöſcht. Zu Händels Zeiten war der Puritanismus längſt ausgeſtorben, der religiöſe Eifer aber, mit Scheinheiligkeit verſetzt, war zurückgeblieben; er leitete an, die weltlichen unter Händels Oratorien und ſeine ſämmtlichen Opern zu ignoriren, von welchen in Arnolds Ausgabe nicht mehr als fünf Eingang fanden; man ſagt uns, daß eine Geſammtausgabe der Händel'ſchen Werke in England auch neuerdings darum auf Schwierigkeit ſtoße, weil man an dieſe ſeine profane Muſik nicht erinnert ſein wolle, und daß mit aus dieſer Urſache die begonnene Edition der engliſchen Handel Society ſtecken geblieben ſei. Nach Deutſchland kamen von jener älteren Ausgabe kaum nur einzelne Exemplare herüber. Friedrich II. hatte £ 2000 geboten, die Handſchriften der Händel'ſchen Werke zu erwerben, aber vergeblich. Ein Mann wie Chr. Gottfr. Krauſe, der eingehendſte Kenner deutſcher, italieniſcher und franzöſiſcher Muſik[1], hat den Namen Händel nicht einmal zu nennen gehabt, der ihm für ſeine Kunſtanſichten ein Evangelium geweſen wäre. Seine Auswanderung aus Deutſchland rächte ſich an Händel; wie der Ausländer Shakeſpeare zwei Jahrhunderte, ſo blieb der landesflüchtige Händel dem deutſchen Volke durch ein Jahrhundert ſo gut wie fremd. Die Herder, die Voß bewunderten ihn wie ihn Klopſtock bewundert hatte, aber ſie hatten wie dieſer kaum etwas

[1] Vgl. oben S. 208.

außer ſeinen Meſſias gehört. Die Heroen alle der deutſchen Tonkunſt kannten ſeinen Werth und verehrten ihn ſo tiefer, je näher ſie ihn kannten. Mozart beſchäftigte ſich mit ihm und vermittelte die Bekanntwerdung mehrerer ſeiner Oratorien; Haydn nannte ihn in umfaſſendſter Anerkennung ſeines Wirkens den Vater ihrer aller, der deutſchen Meiſter; Gluck hatte ſein Bildniß vor ſeinem Bette hängen, um beim Öffnen der Augen in dem gigantiſchen Genius des begeiſterten Künſtlers ſein Vorbild zu verehren; und mehr als Alle beſtaunte Beethoven, der zwar ſo ganz andere Wege ging, den Monarchen im Reiche der Tonkunſt in ihm, auf deſſen Werke deutend er in ſeiner Todesſtunde die Worte ſprach, die für den Verehrer ehrenhafter und für den Verehrten ehrenvoller ſind, als die glänzendſten Anerkennungen Shakeſpeare's in Göthe's Munde für dieſe Beiden, die koſtbaren Worte: Das iſt das Wahre! Aber alles das war ganz nur den einzelnen Erleuchtungen zu vergleichen, in denen einzelne Geiſter, wie Leſſing, Göthe und Coleridge, ſich über den Werth der Shakeſpeare'ſchen Dichtung aufgeklärt hatten; die weitere Umgebung blieb in Dunkel zurück; ihr ward von Händel nur weniges überhaupt, und dieß Wenige nicht ſelten in Verzerrung und Verſtümmelung bekannt. Denn ganz ſo wie in der langen Zwiſchenzeit von Shakeſpeare's Verkennung die Cibber, Shadwell und Cumberland deſſen Dramen durch ſcheußliche Bearbeitungen mishandelten, wurden die Händel'ſchen Werke, wie ſich allmählich der Kreis der nach Deutſchland überpflanzten erweiterte, in gleicher Weiſe verunſtaltet. Ehrliche Bewunderer wie Schaum verpfuſchten Händel, wie ehrliche Bewunderer, die Garrick und Schröder, Shakeſpeare verpfuſcht hatten; und zweideutigere Bearbeiter drängten ſich nach, bei denen man zweifeln muß, ob ihre Hand von Urtheils- und Geſchmackloſigkeit geleitet war oder von der Bosheit, dem Meiſter abſichtlich ſeine Ehren zu verkürzen. In Moſel's Bearbeitungen iſt im Jephtha ein großer Theil des Inhalts ausgemerzt, um eine Maſſe fremder Beſtandtheile aus anderen Oratorien an die Stelle zu ſetzen; ſein Samſon iſt gleich einer ausgekernten Hülſe, da von allen Einzelgeſängen faſt

nur das Gleichgültige geblieben, das Schönſte weggetilgt iſt, in der Gliederung des Ganzen aber die nothwendigſten Ringe in der Kette der Handlung, Preisſtücke der herrlichſten pſychiſchen Entwicklungen, ausgebrochen ſind; im Belſazar ſind die einzelnen Scenen und Acte wie Kraut und Rüben durcheinander geworfen, der plane Verlauf der Handlung iſt in ein Chaos verwirrt, in dem die feinſten Verſchlingungen der Gegenſätze verwiſcht, den einzelnen dramatiſchen Perſonen Alles entzogen iſt, was der Künſtler ſorgſam angewandt hatte aus ihnen feſte plaſtiſche Charaktere zu bilden. Es war eine Zeit in der Geſchichte der Auferſtehung Shakeſpeare's, wo es die einzelnen Schönheiten und Tiefzüge ſeiner Dramen begannen über die Schauſpieler, über die Commentatoren, ſelbſt über die ſtumpferen Geiſter zu gewinnen; genau ſo kam es mit Händel. Man fühlte doch, daß in den Oratorien einzelnen Stoffen, die in anderer Hand unfehlbar verhauene Statuen geworden wären, wunderbare Schönheiten entlockt waren; man war erfüllt von der Großartigkeit, der Macht und Erhabenheit einzelner ſeiner Geſänge, beſonders ſeiner Chöre; Mozarts Preis von dem Geheimniß der großen Effecte, das keiner wie Händel beſeſſen habe, trug ſich weiter von Mund zu Mund; der äſthetiſche Kunſtſinn aber und das hohe Ebenmaas in dem Aufbau des Ganzen ſeiner Werke und der Tiefſinn ſeiner ſeeliſchen Entwicklungen blieb ein verſchloſſener Buchſtabe, wie bei Shakeſpeare ehe Göthe die Hand an ſeine Erklärung legte. Man erkannte ganz ſo, wie es zu Voltaire's Zeit mit Shakeſpeare geſchah, die genialſten Züge in Händels Schöpfungen an, ſah aber in unbegreiflichem Widerſpruch das Kleine Enge und Veraltete dicht daneben liegen. Man ging nicht ſo weit, daß man in Händel einen wildgewachſenen Geiſt geſehen, daß man ihn wie Shakeſpeare mit Affen und trunkenen Wilden verglichen hätte; daß man aber, wo ſein Name genannt war, von einer Perrücke des Zopfzeitalters rede, das galt, und gilt gemeinhin noch heute, als ſelbſt mit unterverſtanden. Die plumpſten Fehlurtheile erhielten ſich über ein Jahrhundert, auch ſolche die als ein Lob gemeint waren. Shakeſpeare, in deſſen Werken unſchätzbare Werthe

einer goldenen Sittenweisheit niedergelegt ſind, hat bei einzelnen ſolcher Misurtheiler für einen Freigeiſt ohne Segen und Gnade gegolten; Händel galt ſeit ſeinem Meſſias bei den Engländern, die ihn nach ſeinem Tode in einer Art Heiligenſchein ſahen, für einen Kirchenmuſiker; und ſo bei den meiſten Deutſchen noch heute, wo es dieſem geiſtfreieren Volke längſt angeſtanden hätte, die grell-gegentheilige Wahrheit laut zu machen: daß Händel ganz eigentlich und gefliſſentlich allen Aufgaben kirchlich-gottesdienſtlicher Muſik aus dem Wege gegangen iſt, um ſeiner Kunſt keinen anderen Tempel, als den freien Himmel und die weite Erde zu geben. Wie es vor 50 Jahren mit Shakeſpeare war, ſo iſt es mit Händel noch jetzt: die Meiſten wiſſen von ihm nichts oder weniges, und das Wenige nicht genau; es gibt daneben eine kleine Gemeinde, die mehr an ihn glaubt als ſie von ihm begreift, wie einſt die Romantiker um Shakeſpeare eine ſolche Schule bildeten; es gibt endlich einzelne begreifende Kenner, die da wünſchen und ſtreben, jenen Glauben in möglichſt Vielen zu wecken und in Überzeugung zu verwandeln. Ihnen ſcheint es, als ſei mit der erſten Säcularfeier von Händels Tode (1859) der Tag ſeiner Wiederauferſtehung in Deutſchland angebrochen, wie die Wiederbelebung Shakeſpeare's in England mit der zweiten Säcularfeier ſeines Geburtstages begann. Händels Statue wurde ſeitdem in ſeiner Vaterſtadt Halle aufgeſtellt; Chryſanders Lebensbeſchreibung hat ſeitdem den Eingang in die ſeltene Natur dieſes ächt deutſchen Mannes geöffnet; und in dem Maaße wie in der Ausgabe der deutſchen Händelgeſellſchaft die Veröffentlichung ſeiner Werke in ihrer ächten Geſtalt fortſchreitet, thun ſich die Pforten auf in alle Räume des ungeheueren Kunſtbaues den er errichtet. Seitdem ſind die wenigen mit dieſen Räumen Vertrauten, in der freudigen Sicherheit ihrer eigenen Überzeugung, immer ein wenig verſucht, den Lernbegierigen allen die an dieſen Meiſter herantreten die ſporn- und ſtachelvollen Worte zuzurufen, welche die erſten Herausgeber von Shakeſpeare's Werken dem Leſer dieſes Dichters zu ſagen wagten: „Lies ihn, und lies ihn wieder und wieder, und wenn du ihn dann

nicht lieb gewinnſt, gewiß ſo biſt du in einer augenſcheinlichen Gefahr, ihn nicht zu verſtehen!" Hoffentlich wird das deutſche Volk, das den fremden Shakeſpeare wie einen Angehörigen bei ſich eingebürgert hat, nicht zurückbleiben, wo es nur gilt, einen ausgewanderten Angehörigen zurückzubürgern. Es gehört dazu nichts, als eben das was bei Shakeſpeare's Wiederbelebung in England, bei ſeiner Einführung in Deutſchland nöthig war: man hatte ſich in die Atmoſphäre einer anderen Zeit zurückzuſetzen, in ein nach Art und Sprache Fremdgewordenes einzuleben; ſo muß man ſich auch an Händels Sprache gewöhnen, wenn man nicht von Jugend auf mit ihr, wie etwa mit Luthers Sprache, aufgewachſen iſt. Wer dieſe Mühe ſcheut, der kann wie an einer erſten Scene Shakeſpeare's ſo auch über einer erſten Arie Händels ſtraucheln, kann unbedacht in das abſprechende Urtheil der Trägheit, der Unkenntniß, des Vorurtheils einſtimmen und ſich um die höchſten Genüſſe und Begriffe der Kunſt betrügen. Die Directionen der Singvereine können dem Volke dieſe Arbeit ſo verdienſtvoll erleichtern und verſüßen, wie Garricks Vorſtellungen dem um Shakeſpeare verſammelten engliſchen Volke die ähnliche Mühe erleichtert haben. Denn ganz ſo wie der eigentliche Kunſtwerth Shakeſpeare's erſt durch die richtige Geſammtauffaſſung in den Darſtellungen der vollen ganzen Werke aufgeht, ſo kann auch die pſychiſche Tiefe und äſthetiſche Größe der Händel'ſchen Werke nur aus klaſſiſchen, auf ihre ächte Geſtalt zurückgehenden Aufführungen erkannt werden, die mit dem entſchloſſenſten Zweifel an Allem, was ſich zuthuend und wegthuend unter der Anmaßung der Verbeſſerung eingeſchlichen hat, das rechtgläubige Vertrauen paaren auf die Werke wie ſie ſind, wie ſie der Meiſter ſelber geſchaffen hat.

Lebensgeſchichte, Naturell und Charakter.

Wir erzählen, daß die Geſchichte des Fortlebens der beiden Künſtler faſt gleich erſcheint; die Geſchichte ihres Lebens iſt ganz ungleich angelegt wie die Natur ihrer Perſönlichkeiten, mündet aber in die auffallendſten Übereinſtimmungen in der Geſammtbildung ſowohl der ſittlichen Charaktere wie ihrer künſtleriſchen Entwicklungen aus. Größere

Gegenſätze der äußeren Erſcheinung als unter den Beiden können vielleicht nicht gedacht werden. Nach den Andeutungen der Zeitgenoſſen und der überlieferten Bildniſſe war Shakeſpeare ein ſchöner wohlgeſtalter Mann von edler Geſichtsbildung, von anmuthigen Formen, von offenem heiterem liebenswürdigem Benehmen, von ſtets bereitem gefälligem Witze. Händel, von ſchwerem gewaltigem Bau, von ſeinen Gegnern ein Bär geſcholten, hatte um ſchöne plaſtiſche Formen ſeines Körpers und ſeiner Geſichtszüge der Natur nicht zu danken; auch ſeine geſellige Sitten konnten dem Manne nicht eignen, den die Eigenthümlichkeit ſeiner Kunſt in ſich ſelbſt wies; die natürliche Heiterkeit ſeines Weſens äußerte ſich bei ihm in einem gelaſſenen Humor; zu trockenem Scherze geneigt lachte er äußerlich wenig. Shakeſpeare's Jugend, in einem Zeitalter von roher Naturkraft und ungeordneten Sitten, in der berückenden Umgebung einer leidenſchaftlichen Künſtlerwelt, war allen Anzeichen nach ein ſinnenkräftiges Wildlingsleben, das zu äußerer Trübſal innere geſellte, ehe es ihm gelang ſich aus dem Wüſtlingsweſen geiſtgekräftigt zu erheben. In Händel ſchien die harmoniſche Natur ſeiner Kunſt das menſchliche Weſen von früh auf zu beherrſchen; man weiß von ihm keine Mythen oder Geſchichten weder von Wilddiebſtählen, noch von erotiſchen Ausſchweifungen, noch von verfrühter unglücklicher Ehe; ihm war von der Mutter heller Geiſt, tiefe Frömmigkeit, Ernſt und Tüchtigkeit angeboren; „trotz ſeines übermächtigen Genius hat er ſeinen Eltern nie durch Genieſtreiche kummervolle Nächte gemacht“. Mit 19 Jahren in die Gemeinheit des Hamburger Theaterlebens geſtellt, tauchte er aus dieſem Sumpfe rein und lauter hervor, frei von der Scheelſucht, der Lüderlichkeit und den tauſend Laſtern eines zuchtloſen Bühnenperſonals, denen die Beſten in jenen Kreiſen nicht entgingen; nachher in Italien lockten ihn die Sirenen der dortigen Theater, aber auch an dieſen Verſuchungen ging er mit verklebten Ohren vorüber. Händel war wie Shakeſpeare in den mittleren Schichten der Volkskreiſe geboren; beide waren der gewöhnlichen Schulbildung theilhaft geworden, die in beiden nach den allgemeinen Verhältniſſen der Zeit und den

beſonderen ihrer Berufsweiſe für das weitere Leben nicht verloren war. Man kann von Shakeſpeare muthmaßen, was von Händel ſelbſt von ſeinen Neidern bezeugt iſt, daß er neben ſeiner muſikaliſchen Wiſſenſchaft ſeine Studien gemacht hat, daß er verſchiedene Sprachen beſaß, daß er die Welt vortrefflich kannte, in der ſich faſt alle die ſpäteren Häupter der deutſchen Tonkunſt nicht ſelten wie Fremdlinge oder Kinder bewegten. Man hat von Shakeſpeare vermuthen wollen, daß er in Italien geweſen ſei; von Händel weiß man, daß er ſeiner italieniſchen Jugendreiſe den Anſtoß zu ſeiner ganzen Kunſtbildung zu danken hat. Man ſchloß aus Shakeſpeare's Dichtungen, daß er in ſeiner Jugend eine Weile auf einer Rechtsſtube beſchäftigt war; von Händel iſt es bekannt, daß ihn ſein Vater zum Rechtsgelehrten machen wollte und daß er deſſen Wunſch, die Rechtsſtudien auf der Univerſität zu abſolviren, obgleich der Vater früher wegſtarb, gewiſſenhaft vollzog. Elternliebe und Kindespflicht ſpricht aus dieſem Zuge mit ſo beredter Stimme, wie aus Shakeſpeare's Eifer, die Erſtlinge ſeiner Berufserwerbe zur Rettung ſeiner verarmten Familie zu verwenden. Beide ergriffen die Künſtlerberufe, gegen welche die ſpießbürgerliche Ehrſamkeit der mittleren Geſellſchaft jener Zeiten ſich ſträubte; bei Beiden brach der Genius durch die Schranken; Beide adelten ihren gering geachteten Stand nicht nur durch die Größe ihrer Kunſt ſondern auch durch den Rang ihres Charakters. Man kann aus den Zeugniſſen von Shakeſpeare's Leben in allgemeinen Umriſſen erkennen, daß er ſich zu einer ehrenvollen Stellung innerhalb ſeiner eigenen Lebensſphäre, zu hoher Anerkennung in den geiſtreichſten Kreiſen der adligen Geſellſchaft, zu beſonderer Gunſt des Hofes emporarbeitete. So weiß man von Händel, daß er ſchon in früheſter Jugend fürſtliche Einladungen in Italien erhielt, die er aber in ſtolzem Unabhängigkeitsgefühle ablehnte, um ſich allen Fallen der Schmeichelei, allem Blendwerk und Glanze der vornehmen Welt zu entziehen und ſein eigener Herr zu bleiben; man weiß, in welchem Selbſtgefühle er ſpäter an dem engliſchen Hofe die Gunſt zu erzwingen, die Ungunſt zu brechen verſtand (während ſich in

Wien die Haydn und Mozart wie Lakaien zur Seite drücken mußten,) ja wie er ſich an der Prinzeſſin Anna eine dankbarſte Schülerin gewann, die ſeine Leiden und Freuden wie eine Freundin theilte. Was beide Männer zu dieſer Haltung in ſolch einer Ausnahmsſtellung mehr als alles Andere befähigte, war die Selbſtloſigkeit ihres Weſens und die Geſundheit ihrer Geiſtesanlage: die ganze und volle, ſich ſelbſt immer gleiche Natur erzwingt ſich zuletzt Achtung in jedem Lebenskreiſe. Beide lebten in religiös noch ſtark erregten Zeiten; Shakeſpeare ſtand in einer Umgebung, die zwiſchen wüſter Freigeiſterei und puritaniſchem Fanatismus verhängnißvoll geſpalten war, er aber ging zwiſchen beiden Klippen in heiterer Unbekümmertheit durch. Händel war in Halle in dem Hauptquartier des Pietismus, in der muſikaliſchen Schule eines davon nicht unberührten Lehrers erwachſen; aber in ſeiner Seele war nichts von dem Bedürfniß einer Überanſtrengung, um ſich ſeines religiöſen Glaubens ſicher zu fühlen, deſſen Feſtigkeit nach keiner künſtlichen Stütze, deſſen Tiefe nach keiner künſtlichen Verſenkung begehrte. Beide erhielten ſich gleichmäßig in aller Reinheit die proteſtantiſche Geiſtesfreiheit und Unbefangenheit, die ſie über die Engen und Vorurtheile des Zeitalters hinaushob. Die katholiſche Welt möchte ſich jetzt noch den todten Shakeſpeare zueignen; dem lebenden Händel machte ſie in ſeiner Jugend in Italien verführeriſche Anträge auf einen Bekenntnißwechſel, die er in ſo ruhiger Entſchiedenheit abwies, daß man ihm weder zu grollen noch die Anträge zu wiederholen wagte. Dieſelbe geiſtige Geſundheit bewährten Beide der ganzen Zeitſitte gegenüber. Shakeſpeare ſtand an der Schwelle des ungeſtalten Zeitalters der ſteifen Convenienzen und Ceremonien, Händel ſtand mitten darin; ihr inneres Weſen war, nach den Zeugniſſen ihrer klaſſiſchen Kunſtwerke von ewiger Jugend, von ſeinen Verſchrobenheiten vollſtändig frei und unberührt. Wie England ſtolz ſein mag auf die impoſante Höhe, in der Shakeſpeare in dieſer Geſundheit ſeiner Sinnes- und Denkungsweiſe neben einem Bacon aus jener Zeit hervorragte, ſo darf ein deutſches Herz in zufriedenem Selbſtgefühle aufgehen, wenn

es in ſo öder Zeit wie die der Scheide des 17. und 18. Jahrhs. neben einem Leibnitz, der damals ſchon abſank, einen Mann emporſteigen ſieht wie Händel, in dem Alles von gleich normaler Erſcheinung iſt, der Kopf ſo gerade, das Herz ſo golden, ſo eiſern der Charakter. Die ſo der ganzen Wucht der Zeitunſitte ſich entgegenzuſtemmen fähig waren, die konnten es nicht ſo ſchwer haben, ſich der einzelnen Untugenden ihrer näheren engeren Umgebung zu erwehren. Beide waren nicht die Sclaven habſüchtiger Leidenſchaft, beide von der wilden Vergeudungsſucht, die dem glücklichen Virtuoſenthum ſo gewöhnlich geſellt iſt, gleich unangeſteckt; in Beiden ſchlug eine haushälteriſche Ader, die ihrer perſönlichen Unabhängigkeit ſo ſehr wie dem Bedürfniß Anderer zu gute kam. Shakeſpeare ſchien bei ſeinen erſten Erfolgen keine anderen Zwecke zu kennen, als ſeine Glücksgüter zur Unterſtützung ſeiner Familie dahinzugeben; Händels Sparſamkeit machte es ihm möglich, ſeine Jugendreiſen aus eigenen Mitteln zu beſtreiten, unabhängig von den ſauren Stipendien hoher Gönner; ſpäter half ſie ihm ſich aus den Verlegenheiten eines ſchweren Bankruts ehrenvoll herauszuhelfen; allezeit verſchaffte ſie ihm die Mittel, der Dankbarkeit und Wohlthätigkeit zu leben die ihm angeboren war. Mit dieſer Ehrſamkeit und Rechtſchaffenheit ihrer Handlungsweiſe ſtimmt in Beiden wohl zuſammen die geräuſchloſe äußere Beſcheidenheit, die ſtille innere Beſcheidung, in der Beide ihren Ruhm getragen haben. Zu der Zeit zwar, als der ſcheelſüchtige Adel Englands mit dem Einſatz aller Mittel eine italieniſche Gegenoper gegen Händel aufſtellte, als ſich London in einem Eifer, wie einſt die Blauen und Grünen in Konſtantinopel um die Circusſpiele, für und wider in dieſen Kämpfen ſpaltete bis in den Hof hinauf, ſahen die Feinde des fremden Eindringlings, die ihm gerne den Nacken gebeugt und das gebieteriſche Weſen gebrochen hätten, ſein Selbſtgefühl zu einem Übermaas hochmüthigen Dünkels ausgeartet; und auch ſpäter haben es die Mäkler an ſeinem Ruhme wohl, wenn nicht auf Furcht ſo auf dieſen Dünkel geſchoben, daß er in Halle einſt der Begegnung mit Bach aus dem

Wege gegangen ſei. Allein er wich auch in Aachen dem großen König von Preußen aus, nicht aus Furcht noch aus Hochmuth, ſondern weil er in ächter Beſcheidenheit allezeit allem äußeren Ruhmwerke, allen Scenen und allem Virtuoſeneclat aus dem Wege trat, eine harmloſe Natur, die von Niedrigem niemals berührt war. So freuten ſich auch ſeine Gegner wohl die maasloſe Heftigkeit ſeines zürnenden Eifers zu rügen; in ſeinem Zorne aber war die ſittliche Stärke immer noch größer als die ſinnliche, und das Unglück reifte ihn zu Ruhe und Maas. Eben „bei jenen langen Kämpfen mit boshaften, geiſtleeren und ſtandesſtolzen Gegnern hätte ihm Niemand die Abweſenheit aller Bitterkeit und die vollſtändige Verſöhnlichkeit zugetraut", die er gleichwohl bewies; mitten in ſeinen Niederlagen, wenn durch die Ränke ſeiner Widerſacher bei ſeinen herrlichſten Werken die Räume leer blieben, tröſtete er ſich mit frieſiſcher Kälte: die Muſik werde um ſo ſchöner klingen. Nur eine Natur von dieſem Stahle machte es möglich, daß Händel damals, als er nach den ſchadenfrohen Äußerungen hämiſcher Neider nach der Auflöſung des canonis clausi zu trachten hatte der ſich anfängt frangit Deus omne superbum, aus dieſer Kataſtrophe nicht allein als ein Mann hervorging der an Charakter größer hervorragte, ſondern daß er auch höher emporſtieg an Geiſt und ſchöpferiſchen Kräften. Ebenſo lernte Shakeſpeare nach der Zeit der herben Schickſale, die ihm durch und ohne ſeine Schuld die Lebenswege kreuzten, nachdem ihn eine innere ſittliche Kriſe ſich zu erneuern und von den Flecken der Schuld und Leidenſchaftlichkeit zu reinigen getrieben, ſeine Stirne ernſter zu furchen über der tieferen Erkenntniß des Weltlaufs und eine höhere Stufe der Kunſt zu beſchreiten, wo er dann in ſeinen ſpäteren Tragödien zurückging in die Zeitalter der kraftvolleren Menſchennatur, um nun erſt die erſchütterndſten ſeiner dramatiſchen Gemälde zu geſtalten. Dieſe ſelbe Frucht trugen auch bei Händel die tragiſchen Erlebniſſe feindlicher Geſchicke, die auch ihn antrieben, als es äußerlich mit ihm ſchien auf die Neige zu gehen, ſeine inneren Vermögen aufs Höchſte zu ſteigern, wo er dann wie Shakeſpeare

die Blätter der Geschichte weiter zurückrollte und die Stoffe zu seinen oratorischen Dramen aus den Zeiten nahm, da Gefühl und Leidenschaft am stärksten schlugen in Menschen des stärksten Schlages, um seiner Kunst an immer größeren Aufgaben eine immer größere Vollendung zu geben.

Bildungsgeschichte.

Gemischt aus Ähnlichkeiten und Unähnlichkeiten, wie diese Lebens- und Charakterzüge beider Männer sind, von der größten Vergleichbarkeit ist wieder Beider Bildungsgeschichte, die uns die lehrreichsten Aufschlüsse nicht allein über Beider Kunstübung, sondern auch über die Natur der Künste und Kunstgattungen überhaupt gewährt, und die belehrendsten zwar dort, wo die Bahnen der Beiden äußerlich auseinander gehen, innerlich aber auf dieselben Ausgangspuncte der schaffenden Geister zurückführen, so daß sich in den größten Gegensätzen gerade die größten Gleichheiten offen legen. Nur einzelnes Allgemeine, was sich an die persönlichen Begabungen knüpft, läßt sich hier vorgreifend in kurzer Vergleichung zusammenstellen; auf das Sachliche in ihren Leistungen und auf ihre geschichtlichen Stellungen in örtlichen und zeitlichen Verhältnissen übergehend, werden wir uns sogleich in genauere Erörterungen verwickelt finden, in denen wir jene Convergenzen und Divergenzen in ihrer Kunstthätigkeit eingänglicher werden zu betrachten haben.

Die Frühreife des Talents entschied bei Beiden ihre frühen Geistessiege. Shakespeare war gleich in seinen ersten Anfängen der geehrte oder gefürchtete Nebenbuhler der gefeiertsten Meister sowohl in der aristokratischen Kunstdichtung italienischen Stils wie in der demokratischen Bühnendichtung heimisch sächsischen Charakters. Noch zeitiger zeitig trat Händel auf, wie es bei dem musikalischen Talente gewöhnlich ist, dessen geistige Begabung mehr als jedes Anderen mit günstigen Bedingungen der körperlichen Organisation zusammenhängt. Er ward schon im 11. Jahre von seinem späteren Rivalen Bononcini wider Willen bestaunt; mit 19 trat er den Meistern der deutschen Oper in Hamburg bereits die Schuhe aus und pflückte mit 20 — 24 Jahren in

jeder der italieniſchen Hauptſtätten des Muſikdramas ſeine Lorbeeren. So auf den Wegen des Erfolges an die Klippen der Eitelkeit geführt, wußten doch Beide in dem glücklichſten Inſtincte ihres tiefangelegten Kunſtſinnes, daß ihnen noch Alles fehlte, als ſie Alle in ihrer Umgebung ſchon überragten: aus deren Beiſpielen ſie faſt mehr zu lernen hatten, was ſie meiden als was ſie nachahmen müßten. Beide Jünglinge, an die Bühnenwelt in London und Hamburg verſetzt, ſtießen an beiden Orten gleicherweiſe auf jenes nebenbuhleriſche Ringen roher Geiſter und Charaktere in rohen, der kunſtloſen Misgeſtalt kaum entwachſenden Werken um die Gunſt eines rohen, der Unbildung kaum enttauchenden Volkes, das ſich in einer fieberiſchen Leidenſchaft um die Bühne drängte: kaum war es denkbar, daß die noch unfertigen Jünger, in ſolche Kreiſe eingereiht, den äſthetiſchen wie den ethiſchen Einflüſſen ihres Treibens hätten entgehen können. Auch weiß man, daß ſich Shakeſpeare, wie er anfangs in die Sitten ſeiner Kunſtgenoſſen verwachſen war, in ſeinen dramatiſchen Erſtlingen bequemte wenn nicht gefiel, die blutigen Stoffe, die barbariſchen Leidenſchaften, das falſche Pathos des Dramas jener Zeiten nachzuahmen. Dem Tonkünſtler einer zahmeren Zeit und einer ſtrengeren Sittenzucht war es ſchon leichter gemacht, in ſeiner ariſtokratiſchen Kunſt von urſprünglich ganz idealen Formen ſich von jenen grelleren Verirrungen frei zu halten; nur von ferne könnte man etwa ſeine Jugendbeſchäftigung mit der Paſſion vergleichen, wo er ſich in die geſchmackloſe Schilderung der Leiden des „blutſchwitzenden" Erlöſers und der Mitqualen ſeiner Erlöſten hineinzuzwingen hatte. In der Geſchichte ihrer Fortbildung aber iſt es dann beider Künſtler gleicher Ruhm, daß ſie Beide, — Shakeſpeare der die goldenen Kunſtregeln im Hamlet ſchrieb, und Händel, der in gleichgültiger Geringſchätzung von dem Beifall ſprach der oft ſeinen werthloſeſten Sachen galt —, Verächter der „Million", der urtheilsloſen Menge waren; die ſie ſich gleichwohl angeſtrengt bemühten bei den Schwächen ihrer Schau- und Hörluſt zu faſſen und, ihre Vorneigung für die Bühne zu den höchſten künſtleriſchen Zwecken

verwerthend, mit den ſteigenden Entwürfen ihrer Kunſt auf eine Höhe von völlig gereinigter Luft emporzuheben. Bei dieſem großen Werke der Läuterung des Kunſtgeſchmacks hat man doch von jeher, mit Recht und mit Unrecht, an Beiden gleichmäßig mancherlei Spuren der ungeläuterten Anfänge, denen ſie entwuchſen, feſthaftend gefunden. Einen gewiſſen Leichtſinn in geſchmackwidrigen Verſtößen und Formwidrigkeiten, einen Schatten den manchmal wohl das Licht ihrer ſelbſtloſen Gleichgültigkeit gegen ihren eigenen Ruhm warf, mag man bei Beiden nicht in Abrede ſtellen. Wenn Shakeſpeare in ſeinen Jugendſtücken mit fremden Sprachbrocken um ſich warf, wenn Händel im 20. Jahre in ſeiner Almire deutſche und italieniſche Arien miſchte, wohl und gut, oder wohl wenn auch nicht gut; daß aber der Eine in einem ſeiner ernſteſten Geſchichtsſtücke poſſenhafte franzöſiſche Scenen einſtreute, der Andere noch 1732 ſeinen Acis in einem Miſchmaſch von engliſchen und italieniſchen Texten aufführte, das befremdet in Männern, die ſonſt das künſtleriſche Zartgefühl auf die feinſte Spitze getrieben haben. Bei anderen Ausſtellungen freilich, die wider andere angebliche Verirrungen gerichtet worden ſind, waren die Ankläger, wie wir demnächſt uns näher überzeugen müſſen, ſelbſt die Verirrten. Wenn man den Einen in ſeinen gehäuften Wortſpielen, den Anderen in ſeinen Coloraturen einem Ungeſchmacke der Zeit verfallen ſah, ſo *überſah* man den Abſtand der Künſtler, die gewiſſe zeitgefällige Formen ihren geiſtigen Zwecken dienen ließen, von den Handwerkern, die ſie um ihrer ſelbſt willen hegten und pflegten. Wenn man dem Einen um ſeiner bildlichen Rede, dem Andern um ſeiner maleriſchen Darſtellungsweiſe willen Vorwürfe machte, ſo behandelte man als ein Laſter, was eine höchſte Tugend des Dichters wie des Tondichters war. In dieſen und ähnlichen Puncten rückte man Beiden auf, was ihre Umgebung, nicht ſie ſelber traf. Wenn ſie in den gleichen Schachten wie dieſe gruben, ſo ſchieden ſie doch die Metalle ganz anders reinigend aus und wußten die Schlacken ganz anders auszunutzen. In Wahrheit rankten ſich Beide gleich willig an den künſtleriſchen Überlieferungen der Vergan-

genheit auf, lehnten ſich Beide gleich dankbar an die Meiſter an, die ihnen Vorbilder ſein konnten: auch darin hatte Händel eine Gunſt der Verhältniſſe voraus. Shakeſpeare, in der Mitte ſo vieler Lehrlinge unter denen kein Meiſter war, hatte die Idee ſeiner Kunſt ſich weſentlich als ſein eigener Lehrer zu bilden; Händel hatte an den Scarlatti, Purcell und Steffani viel geordnetere Wegweiſer, denen er in engerem Anſchluſſe folgen konnte, manchmal (hat man tadelnd gerügt) in allzu engem Anſchluſſe gefolgt iſt. Von beiden Männern iſt gleich bekannt, wie ſie ſich zuweilen fremdes Gut mit einer misdeuteten Unbekümmertheit angeeignet haben. In einer ſehr abgeſtuften Freiheit hat Shakeſpeare bald in der Beſcheidenheit des Schülers, bald in der Unabhängigkeit des Meiſters ältere dramatiſche Vorlagen nur umgeſtaltet; und ſo hat Händel in dem Dettinger Tedeum ein Werk von Urio in einer Art Ausbeutung benutzt, die ihm als unſtatthafte Beraubung ausgelegt ward; in dem Utrechter Tedeum und dem Jubilate hatte er zwei entſprechende Werke von Purcell vor ſich; und im Israel hat er einige Stücke aus einem zweichörigen Magnificat von Erba entlehnt. Aber ſo wie Shakeſpeare vielleicht nirgends mehr zu beſtaunen iſt, als wo er, in voller Selbſtverleugnung, einer geſunden hiſtoriſchen Quelle wie Plutarch gegenüber, Geſchichte Charakterzüge und Reden nur geradezu abſchrieb, ſo hat Händel nirgends mehr als in dieſer Verwendung entwendeter Habe ſeinem Biographen, dem beſtkundigen Beurtheiler, imponirt, der in verſtändiger Würdigung des Verhältniſſes beider Künſtler zu ihren Quellen in dieſen Aneignungen nicht minder feſte Bauſteine ihres Ruhmes erkannte, als in ihren eigenſten Schöpfungen. Beide hatten bei dieſen beſcheidenen Huldigungen vor fremdem Geiſte für ihre Selbſtändigkeit nichts zu befahren, die in ihren feſt in ſich ſelbſt beruhenden Naturen ſicher gewurzelt war; Beiden lag die dünkelhafte Sucht nach früher Originalität gleich fern, Beiden zu gleichem Glücke: denn kein Kunſtjünger langt unfehlbarer bei dem eigenen Genius an als auf dem Umweg durch die Hingabe an fremden Geiſt, an dem er den eigenen erſt zu meſſen lernt. Bei welchen anderen

Künſtlern wäre doch die perſönliche Eigenheit ſtärker geartet als bei dieſen beiden, aus deren Werken man den kleinſten Satz nicht ausheben kann, ohne daß die geſättigte Farbe ihrer Denk- und Empfindungsweiſe ſogleich ſeine Herkunft verriethe? Welche anderen Künſtler hätten in ſo freudigem Selbſtvertrauen, ſo muthig entſchloſſenen Ganges, in ihrem großen Beruf ſo angeſtrengt und doch ſo leicht und ſicher gearbeitet? Wie Shakeſpeare in der friſcheſten Jugend- und Manneskraft jährlich zwei ſeiner Dramen vollendete, ſo ſchuf auch Händel eine längere Zeit hindurch durchſchnittlich zwei ſeiner großen Geſangwerke im Jahre. Beide gingen lange mit ihren Werken geiſtträchtig, bildeten ſie ſtill zur Reife aus und gebaren vollendete Geſchöpfe. Es iſt bekannt, daß Händel ſeine größten Meiſterwerke in nicht mehr als Einem Monate niederſchrieb; ſo warf auch Shakeſpeare ſeine Dramen leichthin, wie man tadelnd rühmte, ohne mit einem Strich ſeine Handſchrift zu entſtellen. Aber innerlich weiß man wohl, wie Beide an ihren Werken feilten und ſie zum Theil ganz im Großen umarbeiteten. So liegen von Shakeſpeare's Romeo und Hamlet zwei Bearbeitungen vor, deren Vergleichung auf geradeſtem Wege in die Werkſtätte ſeines arbeitenden Geiſtes führt. Und ſo hat Händel an ſeinem Acis, ſeiner Eſther wieder und wieder gearbeitet; „das reinſte idealſte Werk ſeiner Jugend, das zugleich der Schlußſtein ſeiner Kunſtthaten werden ſollte", Zeit und Wahrheit, hat er im Laufe der Zeiten dreimal umgeſchaffen. Zwei unter den drei Werken wurden bei dieſen Veränderungen aus dem italieniſchen in den engliſchen Geiſt überſetzt. Dieß berührt einen Punct, der unter den Zügen der Ähnlichkeit ja der Gleichheit in Beider Bildungsgange weit einer der frappanteſten iſt: den Übergang aus der italieniſchen Schule in das nationale engliſch-deutſche Leben, aus dem romaniſchen zu dem germaniſchen Kunſtprinzip, durch den der Eine den Engländern eine volksthümliche Dichtung, der Andere eine volksthümliche Muſik gab, die ſie zuvor kaum beſeſſen hatten. Zu dieſen großen Wirkungen trieb und befähigte Beide die gleiche Richtung auf die weite Öffentlichkeit, die bewußte Erkenntniß, daß die Kunſt nicht der

Schule ſondern dem Volk und der Welt gehöre. Dieſem Triebe hatte Shakeſpeare in einer ſtetigen nationalen Wirkſamkeit leicht zu genügen, der in einer centralen Hauptſtadt in der Mitte eines wogenden Volkslebens und eines großen Staatsweſens ſtand: wogegen ſich Händel in Deutſchland, in den Engen der verkümmerten Staatsverhältniſſe, unter den Feſſeln der Schule, unter den Knebeln einer verſchrobenen Geiſtesbildung in ein dreifaches Joch gebeugt fühlen mußte, dem er in langjährigen Wanderungen durch drei Reiche zu entrinnen ſuchte, bis er zuletzt ſich an derſelben Stelle niederließ, an der auch Shakeſpeare gelebt, an der er allein Er ſelber werden konnte. Beider Drang nach einem Wirken in der großen Gemeinſamkeit des Volkes liegt künſtleriſch bethätigt in Beider faſt ausſchließlicher Beſchäftigung mit dem Drama, der Kunſtgattung, die allein, über die Intereſſen der gelehrten und adligen Kreiſe hinausgehend, alle Stände des Volkes zugleich um die Bühne verſammelte. Je eifriger, je ruhmreicher Beider Thätigkeit an der Bühne geweſen war, deſto auffallender war bei Beiden ihr ſchließlicher Zerfall mit ihr. Shakeſpeare, als er neben ſich die zuchtloſe Verwilderung fortdauern ſah, über die er das Theater gern emporgehoben hätte, zog ſich aus Schauſpielkunſt und Dichtung zurück, wie Händel der Oper in ſchroffem Bruche den Rücken kehrte, als er zu neuen Kunſtſchöpfungen übergegangen die Gebrechen der Gattung tiefer durchſchauen lernte. Shakeſpeare ward von der Lebensbühne abgerufen in dem Alter, da Händel die Theaterbühne verließ: der auch hierin beglückter war, daß er in einem längeren Leben jetzt erſt die kühnſten Wettläufe am ſiegreichſten beſtand, gleich jenen großen Männern der italieniſchen Malerkunſt, die wie Tizian und Michelangelo bis in hohe Jahre in ungeſchmälerter Kraft ausdauerten, oder wie Lionardo in ſpäter Verjüngung erſt ihre größeſten Werke ſchufen.

Es liegt uns nun ob, die Linien dieſer flüchtigen Vergleichung der Bildungsgeſchichte beider Männer etwas beſtimmter auszuzeichnen.

Beider Richtung auf Öffentlichkeit und Volksthümlichkeit.

Der Drang, die Stoffe seiner Kunst aus der weiten Welt zu schöpfen und die Werke seiner Kunst wieder in die weite Welt zu tragen, war in Händels Natur von frühe auf gelegen. Sein Jugendgenosse Mattheson hatte ihm in seinen ersten Anfängen schon diesen Beruf und diese Bestrebung beifällig abgesehen. In ihm war nichts von dem endemischen Geiste der deutschen Cantoren, die sich zu Hause verfaßen und verlagen, deren Beispiel ihn in die Nebenwege der Kirchen- und Schulmusik abgeleitet hätte. Während sich Bach zufrieden mit seiner patriarchalischen Wirksamkeit in den beschränkten heimischen Verhältnissen begnügte, warf Er sich in das Gewühl der Menschen und suchte seine Heimat auf der Bühne, und auf der Weltbühne noch mehr als auf der Theaterbühne. In Deutschland hatte das Unglück, die schweren Nachwehen des 30jährigen Krieges die Menschen so eingesessen gemacht, das Volk und die Einzelnen in sich selbst zurückgeschreckt: aus diesen gedrückten Verhältnissen sich und die deutsche Bildung zu erlösen, dazu gehörten so universell angelegte Geister wie Händel und Leibnitz, die Beide nur durch ihre kosmopolitische Verbindung mit der Literatur und Kunst aller Welt, was sie waren, werden konnten. Für diese ausstrebende Naturanlage hatte Händel gleich in seiner ersten Schule eine zusagende Nahrung gefunden: aus einer Sammlung ausländischer Musikalien, die im Besitze seines Lehrers Zachau war, lernte er schon ganz frühe die Schreibarten anderer Völker kennen; schon in seiner Almire 1705 verstand er die italienischen Arien neben den deutschen in unterschiedener Form zu bearbeiten. Er ging dann aus einer Schule in die andere, weniger aus Eines Meisters als vielmehr aus Eines Volkes Schule in die andere über. Er hatte in Halle der gelehrt-harmonistischen Kunst, in Hamburg mit gleichem Eifer der galant-melodischen obgelegen; die Italiener bestürzte er schon in seinen ersten Wanderjahren durch die wirkungsreiche Verbindung beider Stile; neben diesen Gattungen der Kunstmusik trieb es ihn überall den Naturgesang des Volkes in Deutschland Italien Frankreich und England zu erforschen, immer doch um zuletzt zu sich selbst zurückzukehren, ohne sich seine weltbürgerliche Natur

in Eine Richtung verengen zu laſſen. Durch $1\frac{1}{2}$ Jahrhundert drückten die maſſigen Einwirkungen der italieniſchen franzöſiſchen und ſpaniſchen Literatur auf die deutſche Dichtung, die dieſen fremden Einfluß machtlos erlitt und unter ihm erlag; Händel ſuchte ihn auf, ſah, ſichtete, wählte, und unterwarf das Ergriffene ſeiner deutſchen Art und Natur. Wenn man in der Biographie ſeinen Reiſen folgt, fühlt man ſich wie eingeſchifft mit ihm auf einem breiten Strome, der die üppigſten Nebenflüſſe in ſich aufnimmt, ohne die eigenen Wellen es ſei denn auf Augenblicke anders zu färben; der die reizendſten Thäler und Fluren durchfließt, alle gleich klar in ſich abſpiegelt aber bei keiner verweilt. Von Seiten dieſer Schule geſehen, die er durchlief, könnte Händel kaum in einem ſtärkeren Gegenſatze zu Shakeſpeare ſtehen. Das engliſche Schauſpiel, ein ganz heimiſch nationales Eigenthum, war ſo raſch zu einer großen Bedeutung gekommen, daß es in alle germaniſchen Lande ſofort auswanderte um zu lehren: es iſt die Vermuthung aufgeſtellt worden, daß Shakeſpeare ſelbſt bei Gelegenheit ſolch einer Spielerreiſe in Deutſchland geweſen ſei. In unſerem Vaterlande dagegen gab es zu Händels Zeit keine Tonkunſt von ſo erobernder Kraft: die Schüler mußten reiſen um zu *lernen*. In England compromittirte alle Dichtung zu Shakeſpeare's Zeit in die Eine Gattung des Drama's, in deſſen letzter Geſtalt dann wieder alle früheren, getrennt entwickelten Schauſpielarten wie verſchmolzen waren: die epiſche Fülle des Stoffes, haben wir an anderer Stelle gezeigt, empfing es von den alten Myſterien, den leitenden ſittlichen Gedanken von der Moralität, die naturtreue realiſtiſche Darſtellungsweiſe von dem komiſchen Zwiſchenſpiele; die klaſſiſchen Muſter der Alten ſtellten dann die höheren Kunſtformen neben die naturwüchſigen Geſtaltungen des volksthümlichen romantiſchen Schauſpiels. Das Alles drängte in Shakeſpeare's Drama in ganzer Beſchloſſenheit zuſammen, während ſich Händel's, ganz wie Göthe's, Genius in die einzelnen Gattungen auseinander zu legen gefiel: der junge Wanderer hatte ſich ſchon an Cantaten, Pſalmen, Liedern, an einem Myſterium (Paſſion), an einer Moralität (Zeit und Wahr-

heit) und an romantiſchen Opern italieniſchen Stiles verſucht. Je ſchlagender der Gegenſatz iſt, deſto überraſchender iſt dann, daß Händel ſein Wanderleben beſchließend in England ſeine Heimat ſuchte und fand und daß er ſich dann in einer gleichen nationalen Wirkſamkeit, faſt in derſelben Ausſchließlichkeit wie Shakeſpeare ganz auf das Drama concentrirte und dieſe Gattung zuletzt in einer ähnlichen inneren Beſchloſſenheit vollendet ausgeſtaltete. Zu dieſer gleichen Thätigkeit war die Verſetzung auf den gleichen Boden die Vorbedingung, die ſich Händel wählend ſelber ſchuf. In ſeiner deutſch proteſtantiſchen Natur hätte er ſich doch in Italien, wo ihn Volks- und Religionsweſen abgeſtoßen hätten, nie auf die Dauer heimiſch gefühlt. Aus anderen Gründen duldete es ihn in ſeinem Vaterlande eben ſo wenig. Er ließ ſich hier an keine Hofbühne verlocken; ſelbſt nach dem Kaiſerhofe, der ſpäter den ganzen Kern der deutſchen Tonkünſtlerſchaft an ſich zog, ſchien er, wiewohl ihn ſeine Reiſen mehrfach in die Nähe führten, kein Begehr zu haben. Denn überall in Deutſchland hätte er zu den innewohnenden Schäden der Oper alle Nachtheile der verderbten, verzerrten, verzwergten Sprache und Literatur einer lächerlichen Zeit, die man dort ſelbſt das abſterbende Jahrhundert der Poeten benannte, in den Kauf zu nehmen gehabt. Er warf den Anker ſeiner Exiſtenz in England, wo er ſich in dem Leben eines ſtamm- und geiſtverwandten Volkes heimiſch fühlte, wo ihn derſelbe friſche Luftzug der Freiheit, des Gedeihens, des Selbſtgefühls in dem engliſchen Volke mit derſelben geſunden Geiſtesnahrung kräftigte, an der Shakeſpeare erſtarkt war. Der Strahl, der aus ihm zündend in ſeine deutſche Natur fiel, ſchlug erſt die lebhafteren Flammen ſeines Genius wach, der die Saat des empfangenen Funkens reichlich vergalt.

Seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts war das engliſche Volk wie von einer Tobſucht für die Opernkunſt der Italiener erfaßt. Aber es war ohne Führer und Lenker; ihn ſchien es in Händel gleich bei ſeinem erſten Auftreten zu finden, ſo wie Er in der engliſchen Geſellſchaft ſofort die Zuhörer erkannte, deren er bedurfte. Gleich da er in

ſeiner Einſtandsoper Reinald 1711 der engliſch-italieniſchen Muſikbühne das erſte Originalwerk gab, zeigte ihm der geerndtete Beifall ein Publicum an, bei dem „ſeine feinſten Züge wie ſeine gröberen Striche“ von volksthümlicher Eingänglichkeit gleich offenes Verſtändniß fanden. In den Zeiten von 1720—40 bildete er dann in London ganz eigentlich eine muſikaliſche Öffentlichkeit erſt aus. Anfangs war die Muſikliebe nur noch in den höheren Ständen heimiſch; eine Opernakademie entſtand in einer Form, die nur den ganz Reichen genehm war; ein muſikliebender Bürgerſtand exiſtirte noch nicht; ihn ins Leben zu rufen, war eben das, was Händel unter Mühen, Anfechtungen und Enttäuſchungen in jenen zwanzig Jahren vollbrachte. Er war von frühеſter Jugend her von der Ahnung oder Beſtrebung bewegt, die Pflege der Tonkunſt werde oder ſolle auf dieſe weiteren Kreiſe der bürgerlichen Geſellſchaft übergehen. In England hatten ſich dieſe Mittelklaſſen der ausländiſchen Opernkunſt in nationaler Eiferſucht laut und ſtumm widerſetzt; gleichwohl war Händel ſchon in ſeinen Opern durch die edle Gemeinverſtändlichkeit, die ihre Geſänge auszeichnete, der Eroberer des engliſchen Nationalgeſchmacks geworden. Dieſe Popularität erwuchs der Händel'ſchen Kunſt in großem Maaße aus ſeiner Vertrautheit mit dem Volksgeſang. Seit ſeiner erſten Bekanntſchaft mit ſüditalieniſcher Volksmuſik begegnet man in ſeinen Werken überall den Anklängen und Entlehnungen aus dem Naturgeſang des Volks, die bei ihm heimlich anmuthen, wie wenn Shakeſpeare ein naives Lied aus der Spinnſtube anführt oder ſingen läßt. Sein natürlicher Sinn für dieſe ſchlicht urſprünglichen Weiſen machten ihm leicht, die Tongänge zu treffen, die zu dem Gemüthe des Volkes ſprachen. Daher die Melodien einzelner ſeiner Opern, nach Burney's Zeugniſſe, die Sprache der Nation und ſprichwörtlich wurden, wie die Witzworte eines geiſtreichen Mannes; ſo wurden ſeine Märſche zu Paradeſtücken der Garde; aus einer Siciliane entſtand gelegentlich ein Trinklied; das Triumphlied im Judas ward noch dem letzten britiſchen Nationalhelden auf der Straße zugejauchzt. Bei all dieſer popu-

laren Haltung ließ ſich Händel doch nie zu den trivialen, durch leichte gehaltloſe Glätte beſtechenden Sangweiſen ſeiner Operurivalen Bononcini u. A. herab, die dem Volksgeſchmacke fröhnten auf Koſten der Kunſt. Seine Geſänge unterſchieden ſich von Anfang an von allen italieniſchen Arien durch die kunſthaftere Arbeit, die auch den Kennern zu genügen ſuchte. Darum war doch ſein ganzes Beſtreben, das auch ſeit er nur engliſche Texte ſetzte von dem ganzen Volke vollſtändig gewürdigt ward, in der Klarheit Helle und Schönheit ſeiner Schreibart Allen, die einen offenen Sinn hatten, gemeinfaßlich zu werden und überall, wie in den einfachſten Einzelgeſängen ſo ſelbſt in den kunſtreichſten Chören, lebendig und verſtändlich zu bleiben. So erfüllte Händel die ihm vorgezeichnete Beſtimmung, „in großer volkreicher Mitte in die Höhe zu kommen“; ſeine Kunſt ſtand „der Sonne gleich vor aller Welt, und wirkte ſchnell und kräftig auf eine große Öffentlichkeit“, wie ſie wieder in der freien unbeſtochenen Anerkennung durch die öffentliche Stimme die beſte Gewähr ihres eigenen Werthes ſuchte. Es iſt ganz dieſer Art und Natur ſeiner Kunſt gemäß, daß man da, wo er in Deutſchland die ſicherſten Stätten ſeiner Rückbürgerung bereits gefunden, im Nordweſten beſonders, ſeine Werke bei großen Volksfeſten der weiten Öffentlichkeit wieder vorzuführen gewohnt ward. Wir ſagten zuvor, daß Händels wie Shakeſpeare's Zug nach öffentlicher Wirkſamkeit künſtleriſch am entſchiedenſten in ihrer Vorneigung für das Drama ausgeſprochen läge: in dieſer Richtung wurzelt, wie ihre Volksthümlichkeit, ſo auch ihre künſtleriſche Größe gleicher Weiſe. Die beiden großen und ächten Gattungen aller Dichtkunſt ſind Epos und Drama, die allein durch die Natur ihres Inhalts, durch die Darſtellung des handelnden Lebens, den Künſtler nöthigen ſich aller ſubjectiven Willkür zu entäußern. Das Epos war untergegangen, das Drama war in Dicht- und Tonkunſt zu gleicher Zeit an ſeine Stelle getreten. In der Dichtung machten dieſen Übergang am beſtimmteſten zwei Länder, in welchen ein ſelbſtändiges Epos nicht beſtanden hatte, wo aber auf epiſch-lyriſchem Gebiete die Gattung der Romanze und

Ballade dem Drama als ſeine natürlichen Vorläufer vorgearbeitet hatten, England und Spanien; Italien dagegen, wo das Epos die letzten Blüten trieb, gelangte nicht zu einem eigen- und volksthümlichen Drama; es ſchoß ſeinen Antheil an der Dramatik durch die Oper ein. In eben der Zeit, da Lope de Vega in Spanien das Drama zu einem wilden Wuchſe zog, da es Shakeſpeare in England auf drei ſucceſſiven Stufen der Ausbildung zu einer Vollendung trieb, nach der nur Rückgang möglich war, wurde in Italien das Muſikdrama geſchaffen, das 100 Jahre ſpäter um Händel her die zeitbeherrſchende Muſikgattung geworden war. Wir haben früher angedeutet, welch eine Umwälzung darin gelegen war, als man auf jenem klaſſiſchen Boden der wirkſamſten Kunſttraditionen nach einer neuen Kunſtform ringend, die der Schule Kammer und Kirche gegenüber der Tonkunſt eine freiere Stätte, ein allgemeineres Publicum ſchaffen könnte, auf die Übertragung des Drama's in die Muſik verfiel, und dadurch die Kruſte der ſtarren alten Schulkunſt zerſchlug, in der jede Entfaltung einer mannichfaltigen muſikaliſchen Form und Schönheit unmöglich war. Die Bühne war ſeitdem jene Stätte, die große gebildete Welt jenes Publicum, die Oper jene Form geworden, die mit der Aneignung des Stoffes der ganzen Geſchichte den Aufſchluß des geſammten geiſtigen Reiches für die Tonkunſt vermittelte. Händel ergriff ſie, als das Höchſte was ihm die Zeit entgegenbrachte, mit eben ſo ſicherer Entſcheidung, wie Shakeſpeare das poetiſche Drama, um ſie auf zwei Stufen der Ausbildung, im Theater und im Concertſaal, als Oper und oratoriſches Drama zu eben ſo hoher Vollendung auszugeſtalten.

Übergang aus dem romaniſchen in den germaniſchen Kunſtgeſchmack. Die italieniſche Oper.

Wir bezeichneten in Shakeſpeare's und Händels Bildungsgeſchichte als einen auffallendſten Punct der Übereinſtimmung den Übergang aus der romaniſchen in die germaniſche Kunſtweiſe. Innerhalb dieſer Gleichartigkeit aber fällt nun eben ſo ſehr der weitgreifende Gegenſatz auf, daß Shakeſpeare dieſen Übergang ganz frühe, zugleich mit ſeiner Betretung der Bühne machte, Händel aber ganz ſpät, zugleich mit ſeinem Abgang von der Bühne, bei deren Betretung Er gerade klaſter-

tief in den romaniſchen Geſchmack verſank und durch die ganze Blütezeit ſeines Lebens hindurch verwickelt blieb. Den ſachlichen Gegenſatz, der hierin gelegen war, können wir, anknüpfend an die angegebenen geſchichtlich-nationalen Momente der Entſtehung des Drama's, in Einen Geſichtspunct fixiren. In England kehrte ſich das Schauſpiel bei allen höher ſtrebenden Poeten in einem ſittlichen und volksthümlichen Geiſte erfaßt, aus einer Vollkraft geſunder Natur in handfeſter Realität der lebendigen Gegenwart zu, der es alle Stoffe, ob es ſie aus Alterthum, Heroen-, Ritter- oder Neuzeit nahm, in naturtreuer, weſentlich moderner und nationaler Zeichnung und Farbe als Spiegelbilder des wirklichen Lebens entgegenbrachte. Ganz im Gegenſatze hierzu hielt das ſpaniſche Drama an allen Eigenheiten des romantiſchen Ritterepos und Romans des Mittelalters feſt. Es gefiel ſich in der Wegwendung aus der wirklichen Welt und Menſchheit in die Zeiten und Räume der Wunder und der Abenteuer, in eine ganz eigenartige Geſellſchaft, die, von ganz abſonderlichen auf den idealen Grillen eines einzelnen Standes beruhenden Pflicht- und Sitten-, Ehr- und Treubegriffen bewegt, in den wunderlichſten Conflicten zu den unwahrſcheinlichſten und unmöglichſten Handlungen getrieben erſcheint: wo dann das Schauſpiel, wie Cervantes ſagte, zu einem Spiegel des Abenteuerlichen, nicht des Lebendigen und Wirklichen wurde, zu einem Hohlſpiegel, der die verſchiedenſten Stoffe der älteſten und neueſten, heimiſchen und fremden Geſchichte und Sage in völlig gleicher Weiſe verzerrte. Dieſe ganze Unnatur nun der mittelalterlichen Romantik, die einer heilſamen Kritik der öffentlichen Volksvernunft nie theilhaftig geworden war, hatte ſich in der italieniſchen Oper eine letzte Zufluchtſtätte geſucht. Zu Zeiten, an vielen Orten ließ ſich das Muſikdrama auch zu der Sphäre des gemeinen, ja vulgaren Lebens herab, ſprang dann vom Sublimen zum Poſſenhaften, von Rittern, Heroen und Göttern zu Bauern, Harlekinen und Beſtien herab; die großen Maſſen aber der ernſten italieniſchen Operntexte ſind ganz ausgefüllt von derſelben Abenteuerlichkeit der Handlungen wie das ſpaniſche

Drama, von derſelben Verſchrobenheit der Menſchennatur, von der gleichen Verbindung eines extrem Ideellen (das ſtatt in die künſtleriſche Geſtaltung in die Materien ſelber gelegt war,) mit einem extrem Conventionellen (das die Kunſt um eine allgemeine Wahrheit zu gewinnen der Wirklichkeit abſtreifen ſoll;) ſie ſind entſtellt von der gleichen Manier jener anachroniſtiſchen Traveſtie, die alle Gegenſtände aller Zeiten und Orte in einerlei Form goß. Ob die Stoffe aus griechiſcher Mythe, aus römiſcher Geſchichte, aus der Zauberwelt des Arioſt oder aus der Traumwelt der Schäferromane genommen ſind, alle durchzieht ein gleicher Hauch, gemiſcht aus den Tönen des Senecaiſchen Bombaſtes, der paſtoralen Tändelei und der ritterlichen Galanterie. Die Atalantiſchen Äpfel ſolch einer Conventionspoeſie haben Shakeſpeare in ſeinen Dramen nie auf Abwege verlockt, ſie lenkten Händel durch vier Jahrzehnte von dem geraden Wettlaufe ab. Denn für den Tonkünſtler, der ſich ſeine Texte nicht dichtete ſondern nur wählte, lagen andere Kampfpreiſe in all jener Zeit kaum vor; die libretti alle waren Fabrikarbeiten über die Eine vorhandene Schablone, die zu Händels Zeit ſchon eine ſäculare Überlieferung war und ſich noch viel ſpäter den Gluck und Mozart in ihrer Jugend auferlegte. Die poetiſche Geſtaltung konnte dabei von dem ungleichſten Werthe ſein und im Verhältniß überwirken auf die muſikaliſche Compoſition. Die Sprache war oft aufs ungeſchickteſte geſpannt in großartigem Schwulſt, oft aufs glücklichſte gelockert wie zu einem weichen nach muſikaliſcher Tränkung dürſtenden Schwamme, dann wieder wie gelähmt in einer platten Mitte von pomphafter Gewöhnlichkeit und ſtehender Phraſeologie. Die Scenen der Handlungen waren nicht ſelten angeordnet zu den trefflichſten, der Tonkunſt günſtigſten Gegenſätzen, eben ſo oft wieder zu einem bloßen Faden gedreht, an dem die Arien und Duette vom leichteſten Gehalte loſe aufgereiht waren. Die Situationen waren oft meiſterhaft gewonnen um große heftige Leidenſchaften ins Spiel zu bringen, oft ſtümperhaft erzwungen, um ungewöhnliche Verhältniſſe zu ſchaffen, für die der anpaſſende Ausdruck blöde verfehlt war. Durch-

gehend aber blieb der Grundfehler der gleiche, daß in den geſchraubten Handlungen, oft doppelten Handlungen von gekreuzten Abenteuern, Verfolgungen und Rettungen, Gefangenſchaften und Befreiungen, Trennungen und Wiederſehen, und in den verſchrobenen Beweggründen der Handelnden die geſunde Vernunft dermaßen gefangen lag, daß Addiſon ſagen konnte: er habe die Zeit erlebt, da nichts bequem in Muſik zu bringen geweſen als was abgeſchmackt war. Eine planmäßige Anlage zu einer einheitlichen muſikaliſch-dramatiſchen Geſammtwirkung war kaum je in den Entwürfen zu vermuthen. In dem Zufallsſpiel der Begebenheiten gab es nicht eigentlich innere Handlungen, aus welchen Charakterbilder, Gefühlslagen und Seelenkämpfe in der ſtetigen Entfaltung, wie ſie ſpäter in dem oratoriſchen Drama begegnet, frei hätten herauswachſen können: die geſchilderten Gemüthsbewegungen glichen mehr vereinzelten Exploſionen, dicht neben deren Leidenſchaftlichkeit die größte Gefühlsleere angrenzen konnte. So begreift ſich die Ungleichheit des Werthes der Geſänge dieſer Dramen. Neben bedeutenden Recitativen von großer redneriſcher Wahrheit liegen Arien, die ihrem Inhalte nach die Handlung wie recitativiſch fortführen und einer entſprechenden muſikaliſchen Proſa verfallen; neben Geſängen, die den lebenvollſten Affecten in ausdrucksvollſter Kraft gerecht werden, erſcheinen andere von einer tadelloſen Eleganz, die aber je ſpäter je mehr auffallen durch ihren abſtracten, von allem Inhalte abſehenden Formalismus; ſo ſtößt man neben ſtreng dramatiſchen Gebilden von treffender Charakterzeichnung wieder auf Concertſtücke, die kaum ein dramatiſches Mittel zu einem dramatiſchen Zwecke ergreifen, und aus dem Contexte der Handlung herausgenommen eher gewinnen als verlieren würden. Was nun Händel Alles that, um ſich in dem ſeltſamen Streite ſeiner einfachen deutſchen Natur mit dieſem romantiſchen romaniſchen Unſinn von der inhaftenden Krankhaftigkeit der ganzen Kunſtgattung möglichſt frei zu halten, wird vollaus nur gewürdigt werden können von Jemand, der die volle Gruppe ſeiner Opern mit den ganzen Maſſen des Vorausgegangenen vergleichen kann. Er that

was er konnte in der Wahl ſeiner libretti reinigend und ſäubernd zu verfahren. Von gemeinen und ſchmutzigen Erzeugniſſen iſt unter allen ſeinen Texten nicht Eines zu finden. Zu jenen höfiſchen Feſtſtücken von albern allegoriſchem Inhalte, zu denen die Oper ſo oft beſtimmt war, ließ er die ſeinige nicht misbrauchen. Er gab ſich nicht in die Abhängigkeit von Unternehmern, die den Setzern die Texte zu wählen pflegten. Er beugte ſich, ſo weit es mit ſeinem ſtrengen Sinne verträglich war, den Wünſchen der italieniſchen Sänger ohne ihren Unarten zu fröhnen; man weiß, wie ſich noch der junge Mozart bei dem Satz ſeiner Arien mit ſeinen Sängern benehmen mußte, man weiß auch, wie ſich Händel gegen die gefürchtetſten — Sängerinnen ſogar benahm. Er wußte ſeine Geſänge mit ſo ächt italieniſchem Empfindungston zu ſättigen, daß ſie zu Hunderten noch heute dieß Volk als nationales Eigenthum berühren und ergreifen würden, aber er ſchenkte ihnen darum nichts von ſeiner deutſchen Gründlichkeit. Das theatraliſch-Affectirte, das Schmachtende, das falſch Heroiſche in den Texten muſikaliſch zu dämpfen, war er in unbewußtem Inſtincte überall geſchäftig. Aber mit dem allem war die poetiſche malaria auch aus den beſten Texten nicht ganz auszutreiben. Wie ſich Händel nahm, ſich in den ungeſundeſten wenigſtens ſeine Geiſtesgeſundheit zu ſichern, darüber hat der Biograph in köſtlichen Zügen berichtet. Wenn die Geiſtesmarter in den verzwickten Reimſpielereien gar zu toll wird, da „ſchlendert er mit einem ſo trockenen Geſicht nebenher, daß man ihn kaum erkennt"; wenn die Worte gar ſo kernlos ausfallen, ſo „macht er in ſeiner Muſik immer noch lieber ein einfältiges, als ein affectirt geiſtreiches Geſicht"; in ihm war nichts von dem Ehrgeiz des inſtrumentalen Formaliſten, einen elenden Text mit einem ſchönen Muſikſtück vergeſſen zu machen. Noch neben mancherlei Schwulſt behauptet er ſeine Natürlichkeit und Friſche; wo ſich nur irgend ein leidlicher Boden zeigt, „da weiß er ſich durch rauhe Verſe und alle Unbeholfenheit des Ausdrucks auf die herrlichſte Weiſe Bahn zu brechen." Oft iſt eine poetiſche Fläche durch ſeine muſikaliſche Tiefe gehoben, wenn er Arien-

texte von ſchöner Anlage, die am unrechten Orte angebracht ſind, ohne zu viel Rückſicht auf die Situation mehr in abſtracter Behandlung aus ſich ſelbſt entwickelt. Jeder Text aber von reinerem Gehalte, von einer ſchlicht menſchlichen Auffaſſung natürlicher Gemüthsbewegung und Leidenſchaft umkleidete er mit jenen blühenden Tonſätzen von unverwelklicher Schönheit, die ſich in allen ſeinen Opern in reicher Zahl wie Lilien aus dem Sumpfe erheben. Nur das Größte, was ſeine ſpäteren vollendetſten Schöpfungen auszeichnet, iſt in dieſer Gattung nothwendig latent geblieben. Bei einer ſo willkürlich-conventionellen und ſtereotyp-gleichmäßigen Auffaſſung aller menſchlichen Dinge konnte eine markirte Charakteriſtik der dramatiſchen Perſonen nur ausnahmsweiſe in beſſeren Vorlagen gelingen; in einzelnen Opern die Händel ungeſtaltete konnte er ſich verſucht fühlen, Arien gleichgültig von einer Perſon auf die andere zu übertragen. Von einer Charakteriſtik vollends der Zeiten Orte und Völker, von der grundtiefen Unterſcheidung in den Zeichnungen und dem Farbenton der muſikaliſchen Gemälde im Großen und Ganzen, worin ſich Händel in ſeinen Oratorien und oratoriſchen Dramen ſo groß bewieſen, konnte in dieſen Materien kaum mehr die Rede ſein als in Shakeſpeare's beſchreibenden Gedichten.

Verſchiedene Bedeutung der italieniſchen Schule für Shakeſpeare und Händel.

Iſt es nun ſtatthaft, daß wir in unſerer Parallele ſo viel Gewicht auf die gleiche italieniſche Schule unſeres Künſtlerpaares legen, da doch die Ungleichheit in Beider Verhältniß zu derſelben ſo ſehr in die Augen ſpringt? In Shakeſpeare's Jugend gab es in England außer dem rohen und ungeſtalten Drama keine volksthümliche Poeſie; was man dort vom Mittelalter her an epiſcher, novelliſtiſcher, lyriſcher Dichtung beſaß, war an die franzöſiſche oder italieniſche Literatur gelehnt. Die erzählende Poeſie war nach Erſchöpfung der epiſchen Materie gleichſam gegenſtandlos geworden; in den Allegorien und Schäferromanen, die an die Stelle des Epos traten, war der faßliche Stoff noch ſchattenhafter, die menſchliche Natur noch verfälſchter, Form und Technik noch verkünſtelter geworden als in der älteren ritterlichen Dichtung. Dieſe bewunderten Kunſtgattungen waren neben lyriſchen Canzonen

und Sonnetten in England unter dem Schutz und der Pflege des Adels im ſchönſten Flore, als Shakeſpeare in die Reihen der Poeten trat, und er huldigte in ſeinen Anfängen ganz dem Geſchmacke dieſer Fremddichtung. Seine Sonnette und beſchreibenden Gedichte ſind überfüllt mit den Eigenheiten des Marini'ſchen Stils, mit gezwungenen Gleichniſſen und geſuchten Bildern, mit ſeltſamen Antitheſen und epigrammatiſchen Spitzen, mit wunderlichen Einfällen und geſpreizten Phraſen; und auch in ſeinen Dramen iſt je früher je mehr von dieſem Flitter hängen geblieben. Shakeſpeare's Größe liegt nun aber gerade darin, daß er dieſen formaliſtiſchen Verirrungen der italieniſchen Kunſtmanier in ganz früher Jugend ſchon abſchwur, im Materiellen aber, in den Gegenſtänden Handlungen und Charakteren ſeiner Dramen, der conventionellen Unnatur jener ariſtokratiſchen Poeſien keinen Augenblick, ſelbſt nicht in ſeinen früheſten ihm ganz eigenen Dramen verfallen war. In einem ſeiner Erſtlingsſtücke ſagte der junge Dichter jenen tafftnen Phraſen, den dreifach geräuchten Hyperbeln, den pedantiſchen Figuren, „dieſen Sommerfliegen, welche die Made des falſchen Prunks erzeugen", bereits ein feierliches Lebewohl; es geſchah dieß in dem Stücke (Verlorene Liebesmühe), in welchem er Einmal, in den ascetiſchen Kaſteiungsgrillen, in denen ſich dort der Hof von Navarra gefällt, an die Grenze der ſpirituellen ritterlichen Ethik heranführt, aber nur in ſtrafend ſatiriſcher Abſicht und um mit dergleichen Unnatur ein für allemal zu brechen. Von dem Augenblick an, da Shakeſpeare die volksthümlichen Stoffe der engliſchen Geſchichte ergriff, wo dann in ſeinen Dramen an die Stelle der lyriſchen Verbrämungen italieniſchen Stils die Anführungen engliſcher Volkslieder traten, regte in ihm der ſächſiſche Genius die Flügel, und jene volle germaniſche Natur ſeines Geiſtes ſchlug aus, die den Göthe'ſchen Jugendkreis ſo anheimelte, wie die eigenſte deutſche Natur der Kraftmänner unſerer Reformationszeit. Dieſer Übergang von der romaniſchen zur germaniſchen Kunſtrichtung war in England mehr als irgendwo ſonſt in der Natur der Verhältniſſe angezeigt: weil das engliſche Volk, aus roma-

niſirten Normannen und deutſchen Sachſen, ſeine Sprache aus romaniſchen und germaniſchen Beſtandtheilen zuſammengewachſen, ſein Kunſtgeſchmack daher begreiflicherweiſe verſchiedenartig gemiſcht iſt; er war im Mittelalter von dem romaniſchen Geiſte beſtimmt, ſeit Shakeſpeare und Milton ward er von demſelben germaniſchen Geiſte gerichtet, der ſeit Klopſtock der deutſchen Dichtung ihre Eigenthümlichkeit und ihren Werth gab. Händel, der zwiſchen Milton und Klopſtock vermittelnd ſteht, machte in ſeiner verwandten Kunſt in demſelben engliſchen Lande dieſelbe Wandlung ſeines Kunſtgeſchmackes durch wie Shakeſpeare, aber ſo ſpät ſo langſam und ſcheinbar widerſtrebend, wie Shakeſpeare frühe plötzlich und entſchieden. Er hat ſo viele Jahrzehnte an der italieniſchen Oper feſtgehalten, wie Shakeſpeare etwa Jahre an der italieniſchen Kunſtdichtung; er that es wie in einem eigenſinnigen Trotze noch lange, nachdem ihn ſeine Bühnenmuſik in äußere Sorgen und inneren Kummer geſtürzt, noch lange nachdem ſich in dem engliſchen Volke eine feindſelige Stimmung gegen die Oper aufgelehnt hatte. Dieſer Gegenſatz beruht nur zu einem kleinen Theile auf Unterſchieden in den perſönlichen Naturen und Begabungen. Dem ſchaffenden Tonkünſtler iſt eine erleichternde Methodik des Lernens, eine ſyſtematiſche Aufhellung des Geiſtes, ein ſpringendes Fortſchreiten in ſeinen Schöpfungen nicht eigen; das Werk ſeiner Ausbildung iſt weit mehr, wie wir es in der Natur aller geſchichtlichen Entwicklung aller Muſik gelegen ſahen, eine inſtinctive Umbildung des angeborenen Genius, eine allmähliche Verfeinerung und Ausfeilung des Gefühls und des Geſchmacks, ein Durcharbeiten der vorhandenen Formen und Ideen bis ſich das Unvollkommene von Stufe zu Stufe ausſcheidet, unter der langſam ſtetigen Reifung des innerlichen Lebens ganz im Großen und Allgemeinen. Schon in dieſem Gegenſatze, ſieht man, operirt mehr der Unterſchied der Kunſt als der Künſtler: und dieſer Unterſchied tritt in ſo vielerlei Beziehungen zu Tage, daß die verſchiedenartige Weiſe der gleichen Bekehrung in beiden Männern, ſo auffallend ſie ſcheinen möchte, ſo natürlich und nothwendig erſcheinen muß. Schon innerhalb

der poetiſchen Texte, mit welchen der Tonkünſtler zu gebaren hatte, machen ſich die Unterſchiede geltend. Die Marini'ſche Manier, haben wir früher[1] geſehen, griff zwar im einzelnen noch vielfach in die Opern- [1] Oben S. 318.
dichtung beeinträchtigend über; im großen Ganzen aber liegt die muſikaliſche Dichtung vielmehr jener verſtiegenen Poeſie in einem geraden Gegenſatze gegenüber. Dieſe Poeſie Marini'ſchen Stils hatte alle natürliche Empfindung eingebüßt an verſtandeskalte Künſtelei; in der Muſikdichtung aber ſchlug man aus dem Tone ſcharfſinnigen Witzes und aus den Extremen des Gefühlsſchwulſtes und der Gefühlsleere, wo die Muſik entweder gar keine oder eine ſehr beengte Stätte hatte, in das entgegengeſetzte Äußerſte der allergrößten Einfachheit über: in ſo fern hatte Händel in ſeinem Verhältniſſe zu dem poetiſchen Unweſen der Italiener nur ausnahmsweiſe mit den Verkehrtheiten zu kämpfen, die Shakeſpeare ſo entſchloſſen abzuwerfen eilte. Noch ganz anders gegenſätzlich aber werden die Unterſchiede, wenn man auf die getrennte beſondere Technik und eigene Formaliſtik der Tonkunſt und ihr Verhältniß zu jenen poetiſchen Ausartungen zurückgeht. Was in den Marini'ſchen Concepten und Geiſtesſpielen von Verirrung gelegen war, mit der Shakeſpeare abzurechnen hatte, dem hat man auf philoſophiſchem Gebiete die Syllogismen, die Spitzfindigkeiten der Logik verglichen, mit welchen an Shakeſpeare's Seite Bacon Abrechnung hielt; dem hat die theoretiſche Kritik zu Händels Zeiten auf dem muſikaliſchen Felde die Figuralmuſik der Fugiſten und Contrapunctiſten verglichen, mit der nun Händel Abrechnung hielt, und *dieß eben in ſeiner italieniſchen Schule*, die zu ſeiner Zeit in muſikaliſcher Stiliſtik eben ſo rein, wie ſie zu Shakeſpeare's Zeit in poetiſcher Stiliſtik verderbt und naturwidrig war. Mit jenen Künſten war Händel aus ſeiner deutſchen Schule nach Hamburg gekommen, ein Hexenmeiſter im Setzen und Extemporiren von Doppelfugen, ſehr fremd in der Sprache der italieniſchen Melodik, die in Deutſchland ganz vernachläſſigt war, über die Bach zu ſpotten pflegte, wenn er ſich einmal herabließ die „Liederchen" auf der Dresdner Bühne zu hören. In der Schule der

Oper aber, die ja als die erklärte Gegnerin jener gelehrten Kunſt geboren war, machte man hinwieder aus jenem Fugenunfug ſehr wenigen Staat; man verwies da den Melopoeten, wenn er nicht ſonſther den Geheimniſſen der Kunſtwirkung auf die Spur kommen konnte, mit all ſeinen „Kanonen und der übrigen harmoniſchen Artillerie“ verächtlich in den Nachzug der wahren, „poetiſchen“, „nachdrücklichen“, d. h. der geiſtig ausdrucksvollen Muſik, der man nur das Eine Geſetz des Natürlichen, des mit dem darzuſtellenden Gegenſtande Übereinſtimmenden gab. In Italien lernte dann Händel vollends ſich dieſem Geſetze vollſtändig zu beugen. Seine erſten dortigen Arbeiten waren ein Dutzend Solocantaten, unter denen eine weitverbreitete Lucrezia war von feuriger Leidenſchaftlichkeit: wie viele Ähnlichkeit mögen dieſe Stücke wohl mit Shakeſpeare's zwei beſchreibenden Gedichten haben, davon das Eine dieſen ſelben Gegenſtand behandelt! Dennoch hat gleich in dieſen Cantaten die wärmere Sonne Italiens das, was zuvor nordiſch kalt war, „ſchnell zu blühendem Leben entfaltet“; und über Händels ganzer italieniſcher Jugendreiſe empfindet ein Deutſcher in vollen Zügen die Eindrücke, wie bei Göthe's ſo viel ſpäterer Wanderung: der ſonnige Himmel, die klare Natur, die ewig lebendige Kunſt ſchmolzen die Härten der nordiſchen Kunſtjünger; auf beide gleichmäßig wirkte Italien, „wie das Alterthum auf Italien gewirkt hat“. So ward denn die italieniſche Oper für Händel eine Naturſchule, in der er gern verweilte, während die italieniſche Lyrik für Shakeſpeare nur eine Schule der Unnatur war, aus der es ihn ſchleunig hinausdrängte. Der Hauptgrund dieſer Verſchiedenheit liegt darin, daß jene Drama war, was dieſe nicht war. Händel lernte in der italieniſchen Oper was Shakeſpeare nur in dem engliſchen Drama lernen konnte, jene ſelbſtloſe Hingabe an die jedesmaligen Gegenſtände, jenes Verleugnen der perſönlichen Willkürlichkeiten, die aller ſubjectiven Lyrik ankleben; und auch das Tiefſte jener populären Allverſtändlichkeit, die wir vorhin auszeichneten, gründete auf dieſer dramatiſchen Gewöhnung, in der dem Tonkünſtler jede Vorlage höchſt lebendig, in der jede Vorlage unter

ſeinen Händen wieder gleich lebendig für die Hörer ward. Denn ſeine durch und durch dramatiſche Melopoeſie ſchöpfte all ihre Wirkungskraft aus der freien Inſpiration des Geiſtes und Gemüthes, nach dem Prinzip aller Sangkunſt jener Zeit, das den Tonſatz durchaus abhängig machte von dem Sinne der Worte und das ſchon darum alle ſcholaſtiſche Kunſtgelehrſamkeit ausſchloß, die durch eine Zertheilung des Intereſſes der geiſtigen Abſicht des Tonbildes hätte Eintrag thun können. Wie denn in der Oper neben dem Tonſetzer auch die Sänger, aus Natur und Beruf, in der gleichen Tendenz arbeiteten, die Tonkunſt nicht unter das Urtheil der gelehrten Meiſter, ſondern der Laienwelt, der Volksſtimme zu ſtellen. So ſtoßen wir in unſerer Vergleichung überall auf Gegenſätze in den Dingen, die das ungleichartige Verhalten unſerer beiden Künſtler zu der italieniſchen Schule gerade auf eine Gleichartigkeit der Geiſter zurückleiten. Und noch iſt die Reihe jener Gegenſätze nicht geſchloſſen. Die gedunſene Kunſtpoeſie, die Shakeſpeare kaum als er ſie verſuchte wieder verließ, war ein ausſterbender, auf einen kleinen Kreis gebildeter Leſer beſchränkter Dichtungszweig; die italieniſche Oper war zu Händels Zeit noch in ihrer vollen Kraft, in vollerer Kraft als das Drama zu Shakeſpeare's Zeit. Das engliſche Schauſpiel machte damals Eroberungen, aber ſie waren auf die germaniſchen Stämme eingeengt und auch da, der fremden Sprache wegen, überall behindert. Die italieniſche Oper ging in ihrem Siegeszuge über alle Stämme Europa's gleichmäßig hinweg; die muſikaliſche Auslegung ihrer fremden Worte machte ſie überall zugänglicher; dazu hatte ſie bei ihren Eroberungen kein dienliches Mittel geſcheut und keines verſäumt, hatte alle Kunſt zur Berückung aller Sinne zu ihrer Hülfe gerufen, hatte alle Materien die geringſten und edelſten, alle Reizmittel die überſpannendſten und erſchlaffendſten in ihren Dienſt genommen, um alle Leidenſchaften die niedrigſten und die erhabenſten in Bewegung zu ſetzen. In England hatten zufällige Verhältniſſe ihre berauſchende Kraft noch über die Bezauberung hinaus geſteigert, die zu Shakeſpeare's Zeiten in dem Drama gelegen war. Durch die Händelbio-

graphie iſt auf die Entſtehung des Operninteresſes in London das überraſchende Licht gefallen, daß der Eifer des engliſchen Adels für das Muſikdrama unter den Überwirkungen der ungeheueren Schwindelunternehmungen, die Low in Frankreich aufgebracht hatte, angeſtoßen ward und ſelbſt nur ein Theil jenes allgemeinen Schwindels war, der damals in Wageſpielen, in Geld- und Handels- und Geſchmacksſachen alle Welt ergriff. Im Juni 1720 entſtanden in nur Einer Woche in London über 60 Vereine zu ſolchen Zwecken; in ihrer Zahl war die Akademie der italieniſchen Opernmuſik. In ſolch einen Strom und Wirbel der Zeit ließ ſich ein Mann wie Händel, der der Zeit zu leben wünſchte, ohne Widerſtand hineinreißen. Und er konnte ſo mit aller Rechtfertigung vor ſich ſelber thun, weil der anfangs friedliche Wetteifer zwiſchen ihm und den Bononcini, Arioſti u. A. eine Spannung der Kräfte in den Beſtrebungen, eine Reibung des Intereſſes in den Genüſſen hervorrief, die der Kunſt nur förderlich ſein konnten. Selbſt als der Kampf ein feindſelig erbitterter geworden war, trieb dieß nur zur Schärfung der geſchärften Kritik, die auf beiden gegneriſchen Seiten nur das Vollendetſte gelten ließ. So erhob ſich die Londoner Oper während der wenigen acht Jahre der Akademie über Alles was Paris oder Wien hätten entgegenſtellen können. In dem Kampfe auf Leben und Tod aber, der ſich dann zwiſchen Händel und den Häuptern der Neapolitaniſchen Schule entſpann die der complottirende Adel gegen ihn ins Feld führte, verſchied die italieniſche Oper in England geradezu an Überſpannung ihrer Kräfte; Händel ſelber wandte ſich dann für immer von ihr ab. Die germaniſche Welt war ihm in dieſer Wendung erſt ſchüchtern zur Seite geſtanden und folgte ihm dann in freudiger Bewegung nach. In Deutſchland und England gährte ſeit dem vierten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts gegen die Fremdkunſt und ihre inneren Entartungen eine nationale Feindſchaft, die in England im Gefolge von Händels Wandlung zur Herſtellung der Schauſpielbühne, zur Widergeburt Shakeſpeare's, in Deutſchland zur Aufnahme des Epos, zur Erſtgeburt einer klaſſiſchen Dichtung weiter leitete. Wäh-

rend Shakeſpeare's Übergang von dem romaniſchen zu dem germaniſchen Kunſtprinzip nur ein Mitgang war mit einer im engliſchen Volke bereits vollzogenen Veränderung der geiſtigen Intereſſen, war dieſer Übergang bei Händel in eine große, über zwei germaniſche Lande reichende Bewegung verwickelt; dieß wird den erſchwerteren Hergang bei ihm am vollſtändigſten erklären. Es entſpricht dieſem Verhältniſſe vollkommen, daß des Dichters Wandlung nur in ſeinen Werken verzeichnet vorliegt, während von der des Tondichters ein breiter geſchichtlicher Bericht zu erſtatten iſt.

Reaction des engliſchen Nationalismus gegen die italieniſche Oper.

In England gab es ſeit Purcell einen Anfang heimiſch britiſcher Tonkunſt. Darin war es gelegen, daß die Freude des engliſchen Adels an der italieniſchen Oper den öffentlichen Geſchmack nicht ganz hatte gefangen nehmen können, daß die bürgerlichen Klaſſen gegen die Fremdkunſt in einem nationalen Gegenſatze eingenommen blieben, der an den Schauſpielern, den natürlichen Gegnern der Oper, einen Rückhalt hatte und in den gebildeten Kreiſen mehr und mehr die denkenden Sprecher fand, die eine volle Einſicht hatten in die Naturwidrigkeiten der Oper. Um Purcells nationales Werk aber fortzuführen, ſchien ſich in England Niemand zu finden als der fremde Händel, auf den keiner ſeiner deutſchen und italieniſchen Vorgänger einen ſo unmittelbaren Einfluß geübt, wie gerade Purcell; dieſer Deutſche aber ſchien ſo lange in der italieniſchen Oper ganz aufzugehen. Schon vor Händel, ſchon zu Purcells und Drydens Zeit hätte ſich dieſer Fremdkunſt eine ſelbſtändige Muſik germaniſchen Geiſtes kräftig gegenüberſtellen können, wenn man der Gattung ganz abgeſagt, oder ſie in ihrem Kerne anzugreifen und umzugeſtalten verſtanden hätte. Das Eine verſuchte Dryden, als er ſein Alexanderfeſt ſchrieb; dafür aber fand er keinen gewachſenen Tonſetzer. Das Andere verſuchten weiterhin an Händels Seite die Addiſon, Carey, A. Hill, die Schreiber engliſcher Operntexte, die aber ſämmtlich die Gebrechen der italieniſchen libretti nicht zu vermeiden, und was ſchlimmer war ihre Tugenden nicht zu erreichen wußten. In Addiſon's Roſamunde kam nur das Unvermögen

zu Tage, auf diesem Boden, im englischen Singspiele etwas Besseres zu schaffen als die italienische Oper geleistet hatte; in der Ariadne 1733, in deren Text ein englischer Poet versuchte, germanische Gefühlsweise mit den italienischen Formen zu verbinden, vermißte man selbst in Händels Musik den Schwung seiner besseren Opern. Gleichwohl waren alle diese Versuche die bestimmten Anzeichen, daß das musikalische Interesse im englischen Volke immer mehr erweckt ward; der Drang nach einem Besseren war groß; die Patrioten eiferten immer lauter gegen die entnervende ausländische Musik; Aaron Hill ging Händel 1732 öffentlich an, England von dem italienischen Joche zu befreien und in einer englischen Nationaloper zu beweisen, daß die Volkssprache hinlänglich wohllautend für dramatische Musik sei; seinem Genius wünschte er die Gründung der Musik auf dem Boden wahrer Dichtung zu verdanken, wo dann die Trefflichkeit des Klanges nicht länger entehrt sein werde durch die Armseligkeit des Sinnes mit dem er jetzt verkettet sei. Händel folgte diesen Verlockungen zur englischen Oper nicht. Als er zum äußeren Bruch mit der Oper gekommen war, war auch sein innerer Bruch mit ihr entschieden; sein gesunder Instinct hatte ihn dann mit der Überzeugung durchdrungen, daß zur gründlichen Heilung der inhärenten Schäden der Oper eine schneidendere Kur nöthig war, als die bloße Vertauschung der italienischen mit englischen Texten. Von Anfang seiner musikalischen Laufbahn an war in ihm ein Gegensatz gelegen nicht gegen die dramatische Gattung an sich, nicht gegen ihre formale Weise, aber eben gegen das was ihre faule Seite war, gegen die Natur und den Geist ihrer Stoffe, ein Gegensatz der sich durch 40 Jahre in einer merkwürdigen inneren Fortbildung einen zweiten Canal gegraben und offen gehalten hatte, auf dem der Strom seiner Tonkunst sich andere größere Bahnen brechen könnte. Als der Ruf der englischen Patrioten um 1730 am stärksten war, hätten sie füglich wissen können, daß der Verband von mustergültiger Dicht- und Tonkunst, den sie suchten, in der That von Händel bereits geschaffen und in ächt germanischem Geiste vollzogen, nur nicht

gerade auf die Bühne gebracht war. Als Händel die Oper und die italieniſche Sprache abwarf, trat dieſer germaniſche Geiſt in ihm in keiner Weiſe plötzlich als ein deus ex machina zu Tage; er hatte ihn vielmehr auf allen ſeinen Wegen, wieder und wieder gegen das Fremde reagirend, geleitet, hatte auf den verſchiedenſten Stationen ſeines Lebens immer weitere Kreiſe gezogen, die ihm die Beſchäftigung mit der Oper durchkreuzten und endlich verleideten. Das weſentlich Deutſche in dieſer Zwiſchenrichtung war das Religiöſe. Die Reformation war unſere letzte und beſte Geſchichte; in den ſchrecklichen Zeiten der Bluttaufe des Proteſtantismus im 16. und 17. Jahrhundert war das religiöſe Element das einzige nationale Band, an dem die geiſtigen ſittlichen künſtleriſchen Kräfte Deutſchlands wieder erſtarkten, an dem zuerſt und zunächſt die muſikaliſche Kunſt erſtarkte, die an dem Mark unſeres einzigen Volksbuches, der Bibel, genährt eine kernhafte Geſundheit und eine ſittliche Weihe durch alle Zerrüttungen der vaterländiſchen Dinge hindurch behauptet hatte. An dieſem deutſchen Beſitze war Händel von früh auf geiſtig und ſittlich, an den italieniſchen Kunſtformen war er künſtleriſch gereift. Dieſe Elemente rangen in ihm in einer langſamen Zeitigung ſeines Geiſtes nach einer Durchdringung und Verſchmelzung, zu der in der italieniſchen Oper keine Möglichkeit gegeben war, die aber Händel in einer anderen (von den Italienern gleichfalls angegebenen) Kunſtgattung zu erreichen längſt auf dem Wege war. Schon neben ſeiner früheſten Opernthätigkeit in Hamburg hatte er zugleich 1704 eine Paſſion nach dem Johannesevangelium geſchrieben. Und neben ſeine erſten in Italien verfaßten Bühnenſpiele lagerten ſich auch dort das Oratorium von der Auferſtehung 1708 und die Allegorie von dem Triumph der Zeit und Wahrheit, die ſchon eine Brücke zu ſeinen ſpäteſten Werken ſchlug. Bei ſeinem erſten Aufenthalte in London trat er ſeit ſeinem Utrechter Tedeum 1713 zu den Engländern „als einer der ihrigen"; in ſeinen Chandospſalmen begann er damals die eigentliche Vorſchule zu ſeinen Oratorien. Wie einſt Shakeſpeare vielleicht mit durch das feurige Intereſſe einiger

weniger Edlen (der Southampton und Rutland) an dem Volksdrama von der ariſtokratiſchen Fremdpoeſie abgezogen ward, ſo hatte ein vereinzelter adliger Herr, der Herzog von Chandos, das Intereſſe Händels an der ariſtokratiſchen Opernmuſik unterhöhlt, noch ehe es recht wirkſam geworden war. Die Pſalmen, die er für dieſen Gönner ſchrieb, waren dem Gottesdienſte beſtimmt, ihre eigentliche Größe aber iſt die Verherrlichung der jüdiſchen Dichtung aus ihrem volksthümlichen Weſen heraus: es waren dieß die erſten geſchichtlichen Interpretationen des alten Teſtaments, die ohne Rückſicht auf kirchliche Deutungen auf den Urgeiſt zurückgingen, der jene Geſänge geſchaffen hatte. Das erſte oratoriſche Drama, worin die in England bisher ganz getrennten Elemente kirchlich-bibliſcher und dramatiſcher Bühnenmuſik zum erſtenmale verſchmolzen erſchienen, die Eſther, war ſchon 1720 entſtanden. Als Händel dieß Werk 1732 in einem veränderten Texte wieder ans Licht zog und ihm ſofort Debora und Athalia folgen ließ, geſchah dieß, nachdem in England bereits jener ſittliche und patriotiſche Unmuth wider Inhalt und Sprache der Oper laut geworden war: noch wenige Jahre, und der Übergang von Oper zu Oratorium war in Händel völlig entſchieden. Es war, ſieht man, nicht ein plötzlicher Sprung, ſondern ein feſter Schritt auf ganz ebenem Boden. Händel, indem er die Bühne verließ, Shakeſpeare indem er ſie betrat, haben beide durch dieſe entgegengeſetzten Schritte, durch die ſie eine weltbürgerliche fremde Kunſtgattung mit einer heimiſch volksthümlichen vertauſchten, ihre Kunſt zu einem Volksbeſitze nationaliſirt, und dieß durch Werke die den Volksgeſchmack eines kurzen Zeitalters weit überdauerten. Mit dieſen Schritten erſt gelangten Beide zu der Denk- und Empfindungsweiſe von jener allgemein gültigen menſchlichen Wahrheit, die ihrer Kunſt erſt den Stempel des Klaſſiſchen aufdrückte, und Beide, den Fremden wie den Einheimiſchen, in dem engliſchen Volke zu Abgöttern einer ausſchließenden Verehrung machte. Wie die wiedergeborene Philoſophie in Baco, wie die dramatiſche Dichtung in Shakeſpeare, ſo fand in England auch die Muſik in Händel, während ſich in Deutſchland

zahlloſe Erben in die Beſitze dieſer Zweige theilten, Einen Univerſalerben, neben dem die Nachgeborenen mit Wenigem abgefunden wurden: ein unermeßlicher Vortheil in nationaler Beziehung, weil der Eine ſo hoch überragende Genius von aller Zerſtreuung auf die Vielheit des Mittelmäßigen von ſelber erlöst.

Ein Intermezzo undramatiſcher Werke.

Es iſt aller Kunſt heilſam, wenn man ihr unterweilen ins Gedächtniß ruft, daß ſie ihre fruchtbarſten Revolutionen immer erlebt hat, wo ſie in eine nähere Beziehung zu der Laienwelt tretend ihr enges Schulbegnügen zu vergeſſen und ſich den Bedürfniſſen der Öffentlichkeit zuzuwenden lernte. Erinnern wir uns, daß es die Laienmuſik der verachteten Melodiſten des Volkes war, welche die contrapunctiſche Schulkunſt auf neue erfolgreiche Bahnen zog; daß es muſikaliſche Laien aus dem Stande des Klerus waren, die zu Paleſtrina's Zeit die Reformation des ſchulhaft ausgearteten Kirchengeſanges veranlaßten; daß es Laien waren, die durch Erfindung der Oper in Florenz die ganze neuere Muſik begründet haben; daß es der Geſchmack von Laien war, der Gluck umſtimmte zu einer Reform der Oper; daß Mozart durch einen Laien angeregt ward, die ernſte deutſche Kunſt der Bach und Händel, die in Berlin und Norddeutſchland ihre Heimat und Hauptpflege hatte, nach Wien zu verpflanzen; und daß es auch damals in England Laien waren, die Händel beſtimmten, den Nebenweg, den er in ſeinen Hymnen und Oratorien betreten, zu ſeinem Hauptwege zu machen und dadurch einer Muſikgattung, die zuvor nur in vereinzelten Rudimenten beſtanden, eine plötzliche Exiſtenz und zugleich eine Ausbildung zu geben, die ſie ſeitdem nicht wieder erreicht hat. Mit dieſer Bemerkung ſoll den Thaten der Künſtler ſelbſt gewiß nichts entzogen werden. Das Beſte hatte Händel bei der großen Revolution, die er erlebte und vollbrachte, doch ſelber hinzuzubringen. In die Zeit, in welcher ſein Zerfall mit der Oper ſich vorbereitete und vollzog, fällt ein ganz eigenes Intermezzo ſeiner Wirkſamkeit, das von dem gründlichen Kampfe der in ihm gährte ein offenes Zeugniß gibt. Er warf

ſich, wie in einem inneren Trotze, in einer kleinen Reihe von Werken auf Texte ſeiner beſonderen Wahl, in welchen er nicht allein die italieniſche Sprache, und nicht allein die Bühne, ſondern ſelbſt die dramatiſche Form verließ. Dieſe Gruppe, die ſich über die Jahre 1736—41 hinzieht, iſt auch jetzt noch von einigen gleichzeitigen Opern (1737—40) und einem oratoriſchen Drama (Saul 1738) durchſchoſſen; gleichwohl ſcheidet ſie ſich in einer ſehr auffälligen Weiſe von den Maſſen der vorausgegangenen und der nachfolgenden Werke in dramatiſcher Form aus, und dieß zunächſt durch das Verhältniß des Tondichters zu ſeinen Texten. Es war als wollte er den engliſchen Patrioten, die ihn drängten und doch nicht über die ungeſchickten Opernbücher hinauskamen, eine umſtändliche Weiſung geben, wie ſie andere Wege einzuſchlagen hätten, wenn ſie ihm würdige Stoffe entgegenbringen wollten. Er wandte ſich von aller lebenden Umgebung ab; er griff nach älteren engliſchen Dichtern, nach Dryden und Milton; er ging auf die Verkünder des neuen Bundes und die Propheten des alten, er ging noch weiter auf die älteſten Urkunden einer primitivſten Volksdichtung zurück, die wir überhaupt beſitzen; in einigen der Texte, die er ſelbſt allein oder mit Hülfe ſeines Freundes Jennens zuſammenſetzte, ward er ſein eigener Dichter. Die Reihe eröffnet 1736 das Alexanderfeſt, die ſchönſte in einer Art plötzlicher Inſpiration hingeworfene Dichtung von Dryden. Die ganz von antikem Geiſt durchzogene Ode bannte den Tondichter in einen großen und ernſten Stil; ihr bloßer formaler Aufbau, in dem kraft der Freiheit des hymniſchen Schwungs der epiſche Bericht des Dichters mit dramatiſcher Action, mit der lebendigen Rückverſetzung an die Stätte der beſungenen Scene in kühnem Sprunge wechſelt, ſchloß in der muſikaliſchen Färbung dieſer plaſtiſchen, ſachlich reichen Vorzeichnungen allen gewöhnlichen flachen empfindſamen Lyrismus von vornherein aus. Hamilton ſah in dem poetiſch muſikaliſchen Zwillingswerke „zwei in der Glühhitze des Genius vereinigte Funken jener himmliſchen Flammen wirkſam, die durch myſtiſche Kunſt unſer Daſein durchwärmen“,

dem Dichter wünſchend den Tag erlebt zu haben, der ſeine majeſtätiſche Dichtung in ſolch einer muſikaliſchen Herrlichkeit prangen ſah. — Im folgenden Jahre 1737 ſchrieb Händel über einen Text, den er ſich ſelbſt aus Bibelſtellen zuſammenſetzte, die Trauerhymne auf den Tod der Königin Karoline, eine Aufgabe aus nächſter Umgebung und Gegenwart; und nicht leicht iſt eine Todtenmeſſe dieſes Stiles wieder geſetzt worden. Burney ſah ſie „an Ausdruck Harmonie und wohlgefälliger Wirkung“ an der Spitze der Händel'ſchen Werke ſtehen, und Reichardt ſagte von ihr, ein genaues Studium des Einen kleinen Werkes könne ein ächtes Genie zum Componiſten bilden. — Wieder ein Jahr ſpäter 1738 lag Händel (im letzten Acte des Saul) in der Todtenklage Davids der Stoff einer Trauerhymne ſehr anderer Art vor, in einem ſo für ſich abgehobenen lyriſchen Texte, daß er ſelbſt ihm innerhalb des Drama's die beſondere Bezeichnung Elegie auf den Tod Sauls und Jonathans gab. Es war ein Stück ächt älteſten Volksgeſanges, (Sam. 2, 1) nicht in der Nacktheit des urſprünglichen Textes, aber in einer Umſchreibung, die das Alte und Ächte kunſtvoll auszubeuten verſtand, um wieder ebenſo von dem Tondichter ausgebeutet zu werden in einer Reihe von tiefen, antik einfachen, von jeder alterthümelnden Ziererei doch ganz freier Tonbilder von einer machtvollen Wirkung. — Dieſe Paraphraſe wies Händel den Weg zu einem unveränderten alten Geſangtexte, der dichteriſchen Feier eines Sagenereigniſſes, das der älteſten jüdiſchen Geſchichte angehört. Vier Tage nach Vollendung des Saul ſchrieb er in 11 Tagen den Geſang Moſes', den zweiten Theil des Israel, eine Cantate von einem höchſt vollendeten Bau, zu dem man nicht gehofft hätte „einmal den ſimplen Lobgeſang der Kinder Israel, wie ihn die Kirche ſo unſchuldig abſang“, ſich erheben zu ſehen. Dem lyriſchen Empfindungsſchwung eines heroiſchen Stils, wie er der gewaltigen Erregung eines befreiten durch Gottes Wunder erretteten Volkes entſpricht, iſt im erſten Theile dann die epiſche Erzählung von den Plagen Ägyptens und dem Auszuge vorangeſetzt: dieſe Verbindung iſt in einer inſtinctiven Fühlung der Zeiten wie im Geiſte des

klaſſiſchen Alterthums geknüpft, wo alle Hymnik epiſchen Charakters war. Das Bild einer Völkerbewegung wird ſo gewonnen, ausgeführt ohne jede weichliche Melodik, faſt ohne Monodie, in einer einzigen Kette von wuchtigen übereinandergethürmten Chormaſſen, die ſich doch nach den ungeheueren Gegenſtänden in einen mannichfaltigen Kranz von Geſängen durchſichtig auseinanderlegen. Begeiſterte Kenner ſahen den gefeierten Tonkünſtler in dieſer geiſtgereiften Auslegung der ſelbſtgewählten Schrifttexte all ſeine frühere Größe weit überragen. — Im gleichen Jahre mit Israel erſchien die kleine Cäcilienode 1739; und im folgenden Jahre 1740 der Allegro, jenes Gedicht von Milton, in welchem die redend eingeführten Vertreter der beiden Grundgefühle des Frohſinns und der Schwermuth über ihre gegenſeitigen Freuden nicht ſowohl in unmittelbarem Gefühlsſtande ſich ekſtatiſch auslaſſen, ſondern mehr nur gelaſſenen Bericht erſtatten. Der Gegenſtand iſt der Muſik höchſt günſtig, die Form des, auf Muſik durchaus nicht berechneten Gedichtes höchſt ungünſtig: der Tonkünſtler hat es ſich angeeignet, indem er dieſe kleine Welt von Gefühlsgegenſätzen in einer Reihe von Monodien, unter welchen der Chor ſo im Hintergrunde erſcheint wie im Israel der Einzelgeſang, in ein buntes Tongemälde brachte, worin die bildreich plaſtiſchen Sätze des Gedichtes der muſikaliſchen Compoſition oft nur einen maleriſchen Anſchluß geſtatten, oft ſie zu einer einfachſten Überführung des geſprochenen Wortverſtandes in den geſungenen nöthigen, ſo daß ſich der muſikaliſche Epheu Fuß um Fuß an dem Stamme der geſunden, von keiner Empfindſamkeit angekränkelten Dichtung aufzuranken hat, nicht doch ohne ſich ſtellenweiſe an den leichteſten frei ſchwebenden Zweigen anzuringeln und ſie mit luſtigem Blätter- und Blütenwerk zu überwölben. — Mit dieſen Werken war Händel wie ein neuer muſikaliſcher Geſetzgeber aufgetreten, und er erlebte über dieſer Thätigkeit die Schickſale, die ſo viele Nomotheten und Reformatoren der alten und neuen Welt betrafen. Er hatte eine Secte von Gläubigen, die ihn ſelber aufgerufen und ausgerufen hatte, mit dieſer neuen Kunſt befriedigen wollen, und einzelne Ver-

künder, ſahen wir, fehlten ihm auch nicht; aber im Ganzen verſagte ſich der Beifall; er ging bei ſeiner äußeren Wandlung, bei dem Rücktritt von der Bühne mit gebrochenem Vermögen davon, bei dieſer großen inneren Wandlung drohten ihm Geiſt und Herz zu brechen; er hatte „über die Wege der Vorſehung tief nachzudenken"; er ſann darauf das Volk, das ihn als den ſeinigen aufgenommen, zu verlaſſen, da ſein Prophetenthum nichts mehr bei ihm galt; er ſiedelte nach Irland über. Dort aber bahnte er ſich mit dem Allegro plötzlich einen Weg von neuen großen Erfolgen; und mit dem Meſſias 1741 unterwarf er ſich das Land ſeines neuen, und eroberte ſich das Land ſeines alten Ruhmes wieder, die eigene Verſtimmung und die der Londoner Geſellſchaft zugleich beſiegend; der vertriebene Reformator kehrte zurück in eine fortan unerſchütterliche Stellung. Mit dem Meſſias hatte er zwiſchen ſeine alte und neue Richtung eine unüberſteigliche Kluft geworfen. Von dem Augenblick an, da man in Irland dieß Oratorium als das Werk begrüßte, das Alles überträfe was irgend ein Land in dieſer Art geſchaffen, war ihm die Rückkehr zu der flachen Weiſe der italieniſchen Oper unmöglich gemacht. In keinem Werke, in keinerlei Kunſt, in keiner Zeit — wir ſagen das aus beſtem Wiſſen und Gewiſſen — hat das Chriſtenthum eine ſolche Verherrlichung erhalten; geiſtvolle Männer einer ächten Religioſität von Klopſtock bis auf Rothe haben den lauteren Geiſt des Chriſtenthums nirgends in ſo makelloſer Reinheit und Verklärung predigen hören wie hier. Es war hier der ganzen Chriſtenheit ein Hymnus über das geheimnißvolle Erlöſungswerk geſungen in einem ganz durchgeiſtigten Auszuge aus der Lebens- Leidens- und Verherlichungsgeſchichte Chriſti, der die Verkündigung, Erſcheinung, Lehre, Verfolgung, den Tod des Erlöſers, den Kampf der neuen ſtreitenden Kirche, ihren Sieg, ihre Ausbreitung auf der Erde, ihren Triumph im Himmel, Auferſtehung und Überwindung des Todes umſchließt, Alles auf den Grund der inneren Empfindung des Beobachters aufgezogen in einer wunderbaren Tiefe der Erfaſſung. Alle muſikhaltigen Theile der Meſſe ſind

aufgenommen, aber wie zu himmliſchen Chören verklärt, die alle Tonſtufen der heiligſten Gefühle, von den ſtärkſten zu den ſanfteſten, in geläuterter Seele widerklingen machen. Alle alte religiös-muſikaliſche Überlieferung war dabei nach zwei Seiten hin völlig abgeworfen. Auf der Einen Seite verpflanzte Händel, den kirchlichen Kanon der Italiener verlaſſend, entſchiedener hier als im Israel, die geſunden Keime der alten Kunſt in einen fruchtbareren Grund, der die volle prangende Entwicklung der köſtlichen Pflanze ohne die Verkümmerungen und Verwachſungen geſtattete, die an der Dürre des alten Bodens hingen. Auf der anderen Seite ſchwang er ſich in einem Adlerflug über die Formloſigkeit und den geiſtlichen Senſualismus der deutſchen Paſſionen hinweg. In dieſer Freiheit that er, was die größten Maler Italiens thaten, als ſie ſich von den überlieferten Typen, von den kirchlichen Conventionen losſagten und das Heilige der Religion dem Kunſtgeſetz der Schönheit und Wahrheit einordneten, ohne daß er dabei, wie es Michelangelo wohl geſchah, die Beſcheidenheit der Natur verletzt hätte; er that ſich ab von den Vortheilen des Nationalen, des Traditionellen, des Conſeſſionellen, aber er hob das Religiöſe und Göttliche in die Anſchauung einer reinſten Menſchlichkeit empor, in einer geiſtigen Freiheit, die das Edelſte was die deutſche Natur ſpäter in der Epoche ihrer klaſſiſchen Geiſtesbildung am herrlichſten auszeichnete, vorwegnahm. Zwiſchen den beiden Abwegen, in die alle religiöſe Kunſt ſo leicht verirrt: entweder über der Befangenheit in dem heiligen Stoffe die künſtleriſche Freiheit zu verlieren, oder dieſe Freiheit behauptend den Ton der Weihe, den die Ehrfurcht vor dem Göttlichen erfordert, einzubüßen, ging der Tondichter in einer wunderwürdigen Sicherheit mitten hindurch. So daß der Höhepunct der religiöſen Tonkunſt, der hier erſtiegen war, zugleich einen Endpunct bezeichnet, hinter dem die Fortſetzung der ſpäteren Meß- und Paſſionscompoſitionen faſt nur noch ein antiquariſches Intereſſe bieten konnte.

Treten wir einen Schritt zurück, um in einem Blicke zu überſchauen, welche Revolution in dieſen Werken der ſieben Jahre durchlebt

war. Eine Ode neuer Dichtung über ein altes weltgeſchichtliches Ereigniß, deſſen Schluß in ein mythiſches Muſikfeſt verwebt iſt; eine Trauerklage ganz localer und nationaler Natur über einen jüngſten Todesfall; eine Trauerklage über einen Heldenfall aus älteſter Zeit auf Grundlage einer überlieferten ächten alten Dichtung; ein gemüthlich friedlicher lyriſcher Wettſtreit der beiden Grundgefühle unmittelbarſter muſikaliſcher Natur, der Sinnesweiſe der gegenwärtigen Geſchlechter entſchöpft; ein machtvoller Volkshymnus auf die alte Überlieferung einer Sieges- und Wunderfeier der Befreiung des Volkes Israel aufgebaut; ein Oratorium der geſammten chriſtlichen Menſchheit, ganz aus dem Worte Gottes zuſammengeſtellt aber nicht zu gottesdienſtlichem Zwecke, ſondern zu einem freien Kunſtgebilde geſtaltet: gewiß, das waren keine eintönige italieniſche Fabriktexte von wechſelnder Plattheit und Schwülſtigkeit! Solche Texte waren in Wahrheit ſeit dem griechiſchen Alterthum der muſikaliſchen Kunſt nicht wieder zu Theil geworden! Selbſt die herrlichen Bibelworte in den Händen der Meiſter der mittleren Zeiten waren über der kirchlichen Benutzung gar zu mechaniſch geworden; hier waren ſie Einmal auf das Neueſte Örtlichſte und Beſonderſte angewandt, das anderemal auf das Allgemeinſte und Weitverbreitetſte bezogen, das dritte und vierte Mal national iſolirt auf den Grundlagen großer mythiſch-geſchichtlicher Ereigniſſe. Es gab in dieſen Texten keine zuſammengeſetzte, raſch vorübergehende abenteuerliche Begebenheiten, darauf angelegt, die begleitenden Geſangſtücke wie in der Oper in vielerlei disparaten Gegenſätzen wechſeln zu laſſen, was nothwendig auf eine flachere Zerſtreuung hinauslief; höchſtens bildete hier eine vorausgeſetzte oder vorausgegangene, im Hintergrunde gehaltene, in der Einbildungskraft nur aufgefriſchte Handlung die Folie, auf welcher die Muſik aufgetragen war in aller Tiefe gefühlvoller Durchdringung. All jener leichten zierlichen Galanterie des Operngeſanges, aller modernen Abglättung, aller ſchwächlichen Sentimentalität, allem einſeitigen ſubjectiven Lyrismus war in der bloßen Natur dieſer Textdichtungen vorgebaut. Eine ganz neue

Objectivität war hier errungen in der weiteſten hiſtoriſchen Ausbreitung über den denkbar größten Gegenſtänden: wie in einem beabſichtigten Univerſalismus bewegt ſich der Tondichter in den weiteſten Zeitſprüngen von der hebräiſchen Urzeit zu der engliſchen Gegenwart, von der altgriechiſchen zu der allgemein chriſtlichen Welt, in jedem einzelnen Werke in eine ganz andere Örtlichkeit und Zeitlichkeit verſetzt, in jeder ſogleich ganz heimiſch. Wenn in den Opern die Hörer durch die gleichmäßige Behandlungs- und Betrachtungsweiſe, in der hier alle Gegenſtände aller Welt über einerlei Leiſten geſchlagen und mit einerlei Firniß überzogen waren, überall in Einerlei Sphäre feſtgebannt wurden, ſo trieb ſie hier die Natur der Texte und der entſprechenden Muſik in alle Zeiten und Völker hinaus. Während in den Opern Alles in das Einzelintereſſe der in die Schickſalsränke eingeſponnenen Perſonen auslief, iſt hier von aller Perſönlichkeit ganz abgeſehen: wo es ſich um die Anliegen ganzer Völker, halber Welttheile handelt, wo auch die Klage um einzelne Todte ſich an die Theilnahme ganzer Völker wendet. Von dieſer Seite waren dieſe Stoffe für Händel dieſelbe Schule, die Shakeſpeare in der Beſchäftigung mit ſeinen engliſchen Geſchichtſtücken durchmachte, wo er zuerſt umſtändlicher lernte, ſeine Geſtalten in das Volksleben verwickelt zu zeigen und ihren Charakteren dadurch einen großartigeren Hintergrund zu verleihen. So that auch Händel, als er weiterhin mit ganzer Ausſchließlichkeit wieder zum Drama zurückkehrte. Daß er dieß thun werde, hätte ein ſcharfer Beobachter vielleicht ſchon über der Betrachtung jener undramatiſchen Werke ſelber ahnen mögen, in welchen zwar die dramatiſche Form, aber nirgends der dramatiſche Stil, die Sprache des unmittelbaren Lebens aufgegeben war, ſelbſt nicht im Meſſias. Ein ſolcher Beobachter hätte vielleicht auch aus der bloßen Natur der Dinge vorausſagen können, daß die Rückwendung zum Drama einem Künſtler wie Händel unvermeidlich werden würde. Die Stoffe, die Texte, die Dichter ſolcher Texte über ſolche Stoffe waren nur ſchwer, nur ſelten wieder zu erwarten. So ſaftvolle Reſte urſprünglicher Volkslyrik wie jene hebräiſchen gibt es einfach nicht wieder. Die mannichfaltigen

Anläſſe zu hymniſchen Preisgedichten wie die Pindariſchen, in welchen ſich perſönliche, örtliche, nationale, mythiſche, geſchichtliche Beziehungen wundervoll durcheinander wirken ließen, gab es in dieſen proſaiſchen Zeiten nicht mehr. Lyriſche Stoffe von der Fruchtbarkeit, der Geſundheit und typiſchen Allgemeingültigkeit wie im Allegro ſind überhaupt nur ganz wenige denkbar, weil alles Lyriſche ſo natürlich in das Kleine und Perſönliche verläuft. Weitere Aufgaben geiſtlicher Muſik zu ſuchen, damit hätte ſich Händel in eine Richtung begeben, die nicht mehr lebendig in die Zeitintereſſen verwebt war; davon hatte er, ſeinem ganzen Verhalten zur kirchlichen Muſik zufolge, die beſtimmte und ganz richtige Ahnung. Was allein die künſtleriſchen Bedürfniſſe und Begriffe der Zeit befriedigen konnte, was allein dem Stande der Bildung, was allein der künſtleriſchen Freiheit entſprach, war nur die dramatiſche Form, über die hinaus im Poetiſchen wie im Muſikaliſchen nichts zu denken iſt; die Quelle zu ſtets neuen muſikaliſchen Ideen war nur hier zu ſuchen. Dieſen unerſetzlichen Vortheil hatte Händel in ſeiner Thätigkeit für die Bühne durchſchauen gelernt, trotz allen ihren Verderbniſſen; fortan aber meinte er jene Vortheile feſtzuhalten ohne dieſe Verderbniſſe, indem er zu der dramatiſchen Form zurückkehrte, aber nicht zu der Bühne.

Oratoriſche Dramen.

Alle ſpäteren Werke Händels, ob ſie chriſtliche Legende oder hebräiſche Sage oder griechiſche Mythe darſtellten, ob ſie Oratorien hießen oder nicht, waren muſikaliſche Dramen. Dieſen Namen hat Händel einmal ſelbſt dem Herakles gegeben, den er Allen hätte geben ſollen. Schon eine Reihe ſeiner früheren oratoriſchen, d. h. nicht für die Bühne berechneten Werke (Acis, Eſther, Athalia, Debora) waren in dramatiſcher Form geſchrieben; ſie waren in der That nichts als Opern, nur über urſprünglich engliſche Texte geſetzt oder umgearbeitet über umgearbeiteten ins Engliſche überſetzten Texten, von ernſterem Inhalte, von beſtimmterer Localfärbung, und von einer breiteren Behandlung des Chors, als die Bühne ſie geſtattet hätte; die drei hebräiſchen darunter ſtanden ſchon ihren Stoffen nach mit der

Hauptzahl der späteren in einer engsten Verwandtschaft. Gleichwohl sind sie noch durch eine merkliche Kluft von den späteren getrennt. In Esther handelt es sich noch um eine bloße Personenintrigue, wie sie in der Oper gewöhnlich waren. In Debora und Athalia ist zwar in dem massenhaften Eingreifen der Chöre schon das würdige Vorspiel dessen zu erkennen, was nachher im Maccabäus so vollendet dasteht; doch ist in Athalia noch der zweite und dritte Act wie zu einer Cantate gestaltet, in welcher die religiöse Färbung mehr als die dramatische Bewegung vorsticht. In allen dreien fehlt es der Zeichnung der Charaktere an ausgeprägten Zügen. In Debora ist die Figur der Jael (wie bei den Malern gewöhnlich auch die Gestalt der Judith) nicht einmal, wie Chrysander sagt, die einer „vollblütigen Israelitin", zu ihrer That ohne jede Anlage. Esther und Athalia sind den gleichnamigen Dramen von Racine nachgebildet, so daß man an einzelnen Stellen der Händel'schen Athalia noch Racine's Worte wieder erkennt; die Fehler dieser Originale haben schädlich auf die Musikdramen herübergewirkt. Wenn man nach der Exposition im ersten Act von Racine's Tragödie noch den Traum der Athalia im zweiten Acte erzählen hörte, so weiß man den ganzen Inhalt voraus und hat sich dann noch durch $3^1/_2$ interesselose Acte durchzuschleppen durch eine farb- und bewegungslose Handlung ohne spannende Motive, in der zuletzt die Katastrophe hereinbricht ohne Rath und That von irgend einer Seite; so ähnlich ist es in dem Musikdrama geblieben. Das flache romanische Vorbild hat noch nicht über eine gewisse rhetorische Oberflächlichkeit hinaus geführt; das ward anders, als nach dem Zwischenspiel jener undramatischen Werke Händels an Alle, die in England Verse machen konnten, die stille oder laute Ansprache erging, dem Tonkünstler fortan gleich würdige Unterlagen für seine tiefsinnigen Töne zu schaffen. Die Texte der oratorischen Dramen seiner letzten Zeit sind von sehr verschiedenem Werthe unter sich. Das Eine kann wie Joseph noch sehr an die alten Opern zurückerinnern, ein Anderes wie Alex. Balus ist als Ganzes die Composition eines dürftigen Poeten, wie reich es zwar an arioſen

Schmuckperlen iſt. Wieder Andere, wie Salomo, leiden Mangel an dramatiſcher Handlung, oder wie Maccabäus an beſtimmten Charaktergeſtalten; immer bleibt eine Reihe übrig, in welchen Handlungen von größerer innerer Bedeutung, in ſchärferer hiſtoriſcher Zeichnung, in geſunderer pſychiſcher Motivirung, zum Theil mit ſo umſichtiger Weisheit zu einem dramatiſchen Bau geſtaltet ſind, daß man den ſtrengſten äſthetiſchen Maasſtab daran legen darf. Die muſikaliſche Sprache iſt techniſch dieſelbe geblieben die ſie immer war, geiſtig aber hebt ſie ſich an der Wegweiſung der weiter zielenden Texte in erſtaunliche Höhen und ſenkt ſich in unergründliche Tiefen, wo all die verderbten Miasmen, welche die phantaſtiſchen Opernſtoffe im Stile der Amadisthaten angekränkelt hatten, von ſelber zerſtoben. Die Handlungen ſind wie im antiken Drama meiſt in die Ferne gerückt und hinter die Scene geſchoben, damit das Spiel nicht dem Geſang, die Poeſie nicht der Muſik, die äußerliche Action nicht der vollen breiten Entwicklung der Gefühlsbewegungen, der Gemüthshandlung, den Weg vertrete; die Stoffe der hebräiſchen Sage, die den chriſtlichen Geſchlechtern bekannt ſind, waren eine glücklichſte Wahl zu dieſem Zwecke. In den vollkommenſten dieſer Dramen, wie im Samſon, der ſeiner Thatkraft beraubt iſt aber auf Thaten zurück und vorausſchaut, wie im Jephtha der ſich zu einer That verurtheilt hat gegen die er ſich ſträubt, beſteht die ganze Handlung weſentlich in rein innerer Seelengeſchichte. Es iſt eine andere Art geläuterter pſychiſcher Handlung, in einer anderen Art von muſikaliſch gereinigter Behandlung an die Stelle der äußeren Schauwerke und der trivialen abenteuerlichen Vorgänge, eine andere Art von Kataſtrophen an die Stelle der Intriguenknoten der Opern getreten, in einer Weiſe, die dieſe Stücke zu allen früheren, ja zu allen ſpäteren Muſikdramen ganz außer Vergleich ſtellt. Von Händels Operntexten taugt vielleicht als Ganzes nicht Einer, wie reich an einzelnen Schönheiten ſie ſeien; dieſe oratoriſch-dramatiſchen Texte ſind zum Theil Muſter- und Meiſterſtücke von muſikaliſchen Unterlagen, Zeugniſſe von der durch und durch muſikaliſchen Anlage jener Zeiten. Kein heutiger

Poet, der auf die einzelnen Reimſtücke dieſer Werke mit Verachtung herabſähe, wäre im Stande aus einer Ovidiſchen Metamorphoſe einen Muſiktext wie Acis zuſammenzuſtellen; damals beſaßen nicht wenige, ſonſt ſchwache Köpfe das Talent, ſolch einen muſikaliſch-poetiſchen Park zu einem kunſtvollen Ganzen reizend anzulegen, wie manche Staude vom Heerweg ſie auch hinein verpflanzten. In faſt allen dieſen Dramen, dieß wurde oben bereits mehrfach angeführt[1], erhalten die Handlungen ihre größere Vertiefung dadurch, daß ſie auf das große Volksleben aufgezogen ſind; der größere geſchichtliche Inhalt bildet ſich die größeren Formen des Ausdrucks wie abſichtlos von ſelber an; die Charaktere ſind der egoiſtiſchen Vereinzelung der handelnden Perſönlichkeiten der Oper entnommen. Darin rücken dieſe Werke auf die Höhe jener hiſtoriſch-mythiſchen Dramen Shakeſpeare's, deren Charaktere ebenſo in die Bewegungen wichtiger Völkeractionen hineingeſtellt ſind; dieſer große Zug trennt des Dichters letzte Periode, in welcher die Tragödie vorherrſcht, von der früheren, in welcher das Luſt- und Schauſpiel überwog das dieſen weiteren geſchichtlichen Hintergrund nicht kennt, in derſelben Weiſe wie Händels oratoriſche Dramen von ſeinen Opern, die dieſes Hintergrundes ebenſo entbehren.

[1] S. 128 u. f.

Wir haben oben[1] angedeutet, daß dieſer feſſelnde Wendepunct in beider Künſtler Bildungsverlaufe mit Beider Lebens- und Seelengeſchichte verwebt erſcheine; dem, der Shakeſpeare nicht allein in die Tiefen ſeiner Kunſt ſondern auch ſeines Lebens zu folgen ſucht, fällt in dieſer Vergleichung ein beſonders überraſchender Zug auf. Die ethiſche Lebensweisheit Shakeſpeare's reifte in einem großen inneren Kampfe, den man in ſpärlichen Winken über ſeine Lebenslage und in breiten Darſtellungen ſeiner erſten ſelbſtändigen Dramen verfolgen kann; einem Kampfe, in dem er über die ächten und unächten Werthe der menſchlichen Dinge nachdenkend zu einer grundtiefen Abneigung gegen alles heuchleriſch erlogene Scheinweſen gelangte, das die bloße äußere Geſtalt des Menſchen täuſchend entſtellt, das Verhältniß ſeiner Beweggründe zu ſeinen Handlungen fälſcht, die geſellſchaftlichen Kreiſe

[1] S. 341.

durch Scheinunterſchiede äußeren Ranges ſcheidet, und die reinere Seele, die um die richtige Schätzung des Menſchenwerthes nicht betrogen werden möchte, überall beirrt: Shakeſpeare's Zerfall mit der Schauſpielkunſt, die aus dem Scheine eine Art Beruf macht, muß auf dieſen Grundzug ſeines Geiſtes und Charakters zurückbezogen werden. Als Händel die Oper und die Bühne verließ, hatte er, ſo wiſſen wir, in eine Kataſtrophe äußerer Schickſale verwickelt eine ähnliche Kriſe durchlebt, die bei Shakeſpeare ganz ſittlicher Natur war, in ihm aber nur in ganz äſthetiſch künſtleriſcher Sphäre ſich vollzog. Im Menſchlichen war Händel auch darin Shakeſpeare gleich, daß ſeiner Natur alle Unwahrheit Heuchelei und Oſtentation ganz fremd war, daß ihm die Flunkerei und Eitelkeit der Welt ſo wenig wie jenem am Herzen lag, daß es ihn wie jenen von allem Schein und Namen zum Weſen der Dinge zurücktrieb. Dieſem Charakterzuge entſprach es nun im Künſtleriſchen in einer glänzenden Weiſe, daß er mit der Oper, mit der Bühne Alles auf Einen Schlag abwarf, was ſeine Kunſt noch in die Feſſeln der Mode und des zufälligen Zeitgeſchmacks legte; daß er allem Scheinweſen, allem Flitter und Blendwerk der Scenerie und der äußeren Effecte, aller zerſtreuenden Beſtechung des Auges entſagte und gleichſam ein künſtliches Dunkel um ſeine Werke ſchuf, um fortan den Einen zukömmlichen Sinn des Gehörs allein zu beſchäftigen; daß er wie in bewußter Abſicht und Einſicht ſein Muſikdrama ungefähr auf die Stelle der Einfalt zurückſchob, auf welche zu Shakeſpeare's Zeit die einfachen Bildungsverhältniſſe die Schauſpielkunſt geſtellt hatten, da man die Mittel des Scenen- und Couliſſenweſens noch nicht kannte. Im Gegenſatze zu dem Alterthum, das ſich der Verbindung aller Künſte freute, that ſich Händel aller fremdartigen Mittel ab, um auf die Tonkunſt und ihre eigenſten Kräfte beſchränkt das Höchſte zu leiſten; und ſeine weiſe Verwendung aller der reichen muſikaliſchen Kunſtmittel, die das Alterthum nicht beſaß, machte ihm möglich, indem er ſich aus einem Spieler in einen bloßen Leſer, Redner, Orator verwandelte, ohne alle plaſtiſche Mittel eine noch plaſtiſchere Kraft der Darſtellung

in ſeinen oratoriſchen Bildern zu entfalten als in ſeinen Opern. Er verließ den Bühnendienſt, wie er den Schul- und Kirchendienſt bei Seite hatte liegen laſſen, um die Freiheit ſeiner Kunſt durch nichts beengen und ihre Macht durch nichts Äußerliches bedingen zu laſſen. Und eben darum iſt Händel ſo ganz der Mann nach unſerem Herzen, weil er nun auf dieſem letzten Standpunct ſeiner Reiſe die letzte der drei Poſitionen aufgab, die ſeiner Kunſt einen Zwang von Conventionen auferlegen mußten. Er war ſeit ſeinen früheſten Lehrjahren den Traditionen der Schule, der Technik und des Handwerks entflohen. Der reinen Inſtrumentik, in die ſich die Schulkunſt damals anfing zurückzuziehen, hielt er ſich daher ſo gut wie entfremdet. Er begann bei den Burlington und Chandos auf äußeren Anlaß, auf das Andrängen der Dilettanten Inſtrumentalſachen zu ſchreiben, Concerte auf das Spiel ſtrebſamer Soliſten berechnet, die er aber noch lieber, meint der Biograph, den Männern des Fachs und Berufs zu ſchreiben überlaſſen hätte; er machte dergleichen, was ſeine Selbſtwiederholungen bezeugen, ohne inneren Drang und ſprach gelegentlich in Geringſchätzung von ſolchen ſeiner Arbeiten, die ihm nichts als eine Vorſchule für ſeine Begleitungskunſt waren. Ganz ebenſo war Händel von früh auf dem Zwang, den ihm die kirchlich-gottesdienſtliche Beſtimmung der Tonkunſt bereitet hätte, aus dem Wege gegangen. Er, den es immer nach neuen Aufgaben, wie er einmal an Jennens ſchrieb nach neuen „eigenthümlichen Ideen“ verlangte, er wollte ſich losmachen von den lange vererbten Pedanterien der Contrapunctik, in die vormals und noch die Schulkunſt am breiteſten eingeniſtet war; er wollte die ſtets betretenen Pfade nicht nachtreten, das ewig Wiederholte nicht wiederholen; die Pſalmſätze, die er für den Herzog von Chandos zwar in gottesdienſtlichen Zwecken ſetzte, geriethen ihm unwillkürlich zu hebräiſchen Nationalgeſängen; an die oft behandelten Texte eines Tedeums das Aufgebot einer großen Originalität zu wenden, reizte ihn nicht, daher er bei dem Utrechter und Dettinger Tedeum fremde Muſik nur überarbeitet hat. Vor dieſen beiden Zweigen der Schul- und Kirchen-

muſik hatte Händel Schutz in den Freiheiten der weltmänniſchen Bühne geſucht, wo er dann doch wieder anderen Nöthigungen anderer Überlieferungen verfallen war. Jetzt ſchüttelte er mit dem Theater auch das letzte ab, was ſeiner Kunſt von Zufälligem und Willkürlichem anhaften konnte. Man muß ſich in den ganzen Stand der Muſik- und Bildungsgeſchichte jener Zeiten verſetzen, um nur einigermaßen richtig zu überſchlagen, was in jenem erſten Kunſtinſtincte, was in dieſer letzten Kunſtthat des bewußt gewordenen Geiſtes Alles gelegen war, in der er alle Vortheile, die aus den bloßen Räumlichkeiten, aus der Betheiligung des Geſichtſinns im Theater, aus der Unterlage der Stimmungsgefühle der Menge in der Kirche entſtehen, dahingab in dem ſtolzen Selbſtgefühle, ſich in einem religiöſen Werke wie der Meſſias ſogar die idealen Stätten ſelbſt bauen zu können, welche die Stimmungen deren er bedurfte durch die bloße Kraft der Kunſt hervorriefen, — Tempel, wie der erſt entzückte Bewunderer des Israel ſchrieb, in die man mit größerer Feierlichkeit gehen ſollte, als in die Kirche, weil die Art der Thätigkeit den Ort, nicht der Ort die Thätigkeit weihe.

Seinem Abgang von der Bühne hatte Händel ſelbſt in einem inſtinctiven Gange allezeit vorgearbeitet. Er hatte ſtets feſtgehalten an dem Concertartigen des italieniſchen Muſikdrama's, an den ſtreng abgerundeten muſikaliſchen Formen wie an den edlen Stoffen der „ernſten" Oper; alle theatraliſche Manier war ihm immer fern geblieben. Er hatte das Joch der Theaterſänger ſo gut wie nie getragen das er nun völlig abwarf; er hatte auf der Bühne dem Geſchmack der Menge nie gehuldigt, wo er ſich hier nun in den Hörern ſeiner unaufgeführten Dramen ein ideales Publikum, eine äſthetiſche Ariſtokratie von ganz anderem Schlage erzog, als der Standesadel in den Opernlogen geweſen war. Und in dem Augenblicke, da er die zahlreicheren Maſſen des Bürgerthums in ſeine Säle lockte, ſichtete er wieder durch die Entfernung alles Schauwerks den Pöbel von vornherein aus, weil es ihm galt den Geſchmack zu veredlen, nicht ins Gemeine herunterzuziehen.

In dieſen Läuterungen allen vollendete er die in den undramatiſchen Werken begonnene Reformation, die ihn zum Haupt der größten Muſikepoche machte; er führte in dieſen ſeinen letzten Werken, durch die er ſeine, durch die er die italieniſchen Opern in England vergeſſen machte, das Muſikdrama, die germaniſche Oper (möchte man ſagen), außerhalb der Bühne zu einem höchſten — (die Worte wohlwägend ſagen wir nicht zu einem letzten, aber zu einem höchſten) Ziele; er ward durch dieſe Werke der eigentliche Gründer der großen, erhabenen dramatiſchen Muſik als den man Gluck gewöhnlich, und nur darum preist, weil jene oratoriſchen Muſikdramen in der Geſchichte der Oper nie genannt worden ſind, da ſie einmal den Namen nicht tragen und für die Bühne freilich nicht beſtimmt waren. Es iſt dieß nicht die einzige Schädigung, die dieſe Werke durch eben dieſes ihr höchſtes Verdienſt ſich zugezogen haben. Händel ſelbſt hat in der Zeit, da er noch in das Bühnenweſen verſtrickt war, die Eſther 1731 zur Aufführung gebracht, den Chor zwiſchen Orcheſter und Bühne geſtellt; er ſchien demnach kein Arg dabei zu haben, die Stoffe der heiligen Geſchichte auf die Bühne zu bringen. Man ſieht es als eine Wohlthat an, daß der Biſchof Gibſon die Darſtellungen ſolcher bibliſcher Dramen unterſagte. Zum inneren Vortheile der Kunſtarbeit ſchlug dieſe Scheidung von der Bühne unbeſtreitbar aus, zum Vortheil allgemeinerer Anerkennung gereichte ſie dem oratoriſchen Drama nicht. Achtſame Kenner der Zeit wie Chabanon, die ſich viel von der neuen Kunſtgattung verſprochen hatten, ſahen ſich bald getäuſcht. Sie mußten ſich überzeugen, „daß man die Menge nur faßt durch das Auge, weil ſie was ſie nicht ſieht nur mit Zerſtreuung und wenigem Intereſſe hört, weil ſie zu leichtſinnig iſt, ſich die lebendige Anſchauung durch Leſung der Worte vermittelſt der Einbildungskraft zu erſetzen, zu unaufgelegt, mit dem Papier in der Hand zu hören.“ Dieß wird zum beſten Theil erklären, warum die oratoriſchen Muſikdramen Händels ſelbſt in England der richtigen Schätzung in der großen Geſellſchaft entbehren, und entbehren werden. Wollte man Wind und Sonne zu einem ehrlichen Wettkampf

der ſpäteren Bühnendramen mit dieſen älteren ungeſpielten richtig theilen, ſo müßte man eine Weile einmal das Experiment anſtellen, die letzteren auf die Bühne zu bringen, Mozart und Gluck aber, und Meyerbeer und Wagner im Frack zu ſingen. Von einem kunſtſinnigen Dirigenten, von verſtändigen Sängern und einem verſtehenden Orcheſter zur Aufführung gebracht, würde die Mehrzahl jener Händel'ſchen Dramen die große, an Adel und Reinheit mit nichts zu vergleichende Wirkung machen, die man auf der Bühne von der wiederbelebten Antigone erfahren hat. Unſer Schiller hatte zu der Oper, weil ſie der ſervilen realiſtiſchen Nachahmung durch die bloße Natur der Muſik entzogen iſt, das Vertrauen gehabt, daß ſich aus ihr wie aus den Chören der alten Dionyſosfeſte das Trauerſpiel in einer idealeren Geſtalt losringen ſollte. Die Oper, wie er ſie kennen lernte, täuſchte dieß Vertrauen. Hätte er Herakles Semele oder Acis, Samſon Jephtha oder Belſazar in ſolch einer würdevollen Geſtalt auf der Bühne geſehen, er würde geurtheilt haben, daß die ganze neuere Zeit in keiner anderen Kunſtgeſtaltung dem ächten Geiſte des Alterthums ſo nahe gekommen ſei.

Darin liegt nun der größtdenkbare, und ein diametraler Gegenſatz zwiſchen Shakeſpeare und Händel, daß dieſer in ſeinen erſten Nachbildungen und letzten Ausbildungen des Muſikdrama's an der Erneuerung der antiken Form, welche die florentiniſchen Erfinder der Oper bezweckt hatten, im eigenſinnigſten Glauben oder Aberglauben allezeit feſthielt, da Shakeſpeare dagegen in der epiſchen Ausdehnung ſeiner Stoffe, in der Abwerfung aller ſtehenden Formen, in der Miſchung ernſter und komiſcher Beſtandtheile, ſeine Dramen — erſichtlicher Weiſe in ganzer Bewußtheit — ſo weit als möglich von der Geſtalt der alten Tragödie entfernte, die ihm ſehr wohl bekannt war. Mit welchem Kunſtſtück unſerer vergleichenden Betrachtung werden wir nun wohl beweiſen, daß auch in dieſer, und *gerade* in dieſer Divergenz der dichteriſchen und muſikaliſchen Bahnen der beiden Männer die Convergenz ihrer Kunſtbegriffe und Prinzipien eben ſo wohl zu entdecken, ja eben hier am größten und erſtaunlichſten iſt?

Festhalten des Händel'schen Musikdrama's an der Form der antiken Tragödie.

Die italienische Oper hatte frühe begonnen, in Abweichung von der streng antiken Form dem Vorbilde des neueren Drama's in der größeren Ausbreitung thatsächlicher Handlung, in der Verbindung von Ernst und Scherz, in dem Streben nach realistischer Naturwahrheit zu folgen. Die Anfänge dazu lagen schon bei Scarlatti vor, und die Neapolitanische Schule bildete diesen Zug nach größerer dramatischer Beweglichkeit weiter aus. Dieser Weg führte mit einer Art Nothwendigkeit zu der Ausbildung eines vollen Gegensatzes der opera seria in der opera buffa. Die conventionelle Hyperidealität der romantischen Oper forderte durch ihre unnatürliche Verstiegenheit zu der entgegengesetzten Übertreibung, zu dem platten Übersprung in die überrealistischen Conventionswidrigkeiten der Scherzoper geradezu heraus: man gefiel sich darin, in den Stoffen aus der Wundersphäre in die gemeine Alltagswelt, von den heroischen Figuren zu Caricaturen, aus dem Pathos in die Posse, aus dem hohen Stile in das niedrigste Genre herabzusinken. Und demgemäß durchbrach man auch in den Formen alle Satzungen der ernsten Oper ebenso: an die Stelle des Kastraten trat der Baß, der in der opera seria sehr dürftig abgefunden war; statt des Marini'schen Bombastes sang man Schnurren im Volksdialect; die breiten auf großen Gefühlssituationen ruhenden Rundstrophen wichen lebhaften Ensemblestücken und einem Sprechgesange, der oft noch das hastigste Tempo einer plappernden Rede überbot; die musikalische Accentuistik, sagten wir schon oben[1], haftete nicht an dem Empfindungstone sondern an dem Redetone der Texte, denen sie durch das Dick und Dünn der Gesten und Geberden, der plastischen Stellungen und Bewegungen zu folgen hatte. Und wie man so in der musikalischen Declamation bis zur carikirten Nachahmung der albernsten Conversationsunarten kam, so fiel man auch in der musikalischen Malerei, noch in der neuesten Zeit, herab bis zu „Hustenarien, Schnupfen- und Seufzerduetten, Rauchpfeifentrios, zu Hundebellen- und Dudelsackchören und allen Naturtönen und Späßen eines hausbackenen Philisterthums". (Marx.) In Frankreich folgte die Operette demselben

[1] S. 298

Zuge, mit allen theatraliſchen Factoren zuſammenwirkend den Gang der detaillirten Handlungen des geſprochenen Schauſpiels nachzuahmen, was überall nur auf Koſten des Empfindungsweſens, der eigentlichen Sphäre der Muſik, geſchehen konnte. Aus dem Lied, aus dem Vaudeville hervorgegangen, ſo daß ihr wie der Chanſon das Salz des Geſellſchaftstons, das Prickelnde, Pikante, Epigrammatiſche von Haus aus eigen war, ward die Operette nur eine Kehrſeite des Vaudeville's, mit geſprochenen Scenen untermiſcht wie dort der Dialog mit Liedern; eigentliche Sänger der ernſten Oper hätten verſchmäht hier zu ſingen; noch Mozarts deutſches Singſpiel wurde von Schauſpielern geſungen; ſo ſichtlich ſank hier die Muſik zu einer bloßen Sclavin des Spieles herab. Dieſe Gattung, der Liebling der großen Welt welcher Goldoni lieber und nöthiger iſt als Shakeſpeare, bildete ſich in Frankreich unter dem Einfluſſe der Encyclopädiſten, in einem ausgeſprochenen Gegenſatze nicht allein gegen die ernſte Oper ſondern auch gegen das hohle Pathos der franzöſiſchen Tragödie, weiter aus zu der komiſchen Oper, die dann wieder zu einer Miſchgattung ward, in der man Scherz und Ernſt, Luſtſpiel und Trauerſpiel verband. Grétry, der Meiſter in dieſer Gattung, ſollte in ihr wie Gluck in der ernſten Oper die Verbindung italieniſcher Schönheit mit der mehr deutſchen Natürlichkeit, zu der die Encyclopädiſten zurückriefen, hergeſtellt haben. Bei den Italienern ſelber freilich büßte ſie durch ihre Annäherung an den älteren franzöſiſchen Muſikſtil den Ruhm der Melodik ein, ſo gut wie die Operette. Weiterhin hob Mozart, ſeit er 1778 in Paris die franzöſiſche Oper auf ſich wirken ließ, die Miſchoper in Deutſchland in eine höhere Sphäre hinauf. Sein gemiſchtes doppelſeitiges Naturell ſchien ihn auserſehen zu haben, von dieſer Seite der muſikaliſche Shakeſpeare zu werden, ſchien ihn berufen zu haben zu dem kühnen Kunſtwagniß, in buntſcheckiger Verſchiedenartigkeit Tragiſches und Komiſches, Erhabenes und Albernes, Grauſiges und Poſſenhaftes, durch die Ausbreitung aller verbundenenen Sprach- und Sang- und Spielmittel über alle Momente der erweiterten Action, aufs zwang

loſeſte zu miſchen. Die Verſuche, die Grenzgebiete der Muſik nach den geiſtigen Seiten des Menſchen hin zu erweitern, ſind hier in einer anderen Richtung als wir beiſpielsweiſe in Händels betreffenden Sätzen fanden, in der Beſtrebung, dem Spaß- und Intriguenhaften in aller deutſchen Gefühligkeit eine Gemüthsſeite abzugewinnen, in einer genialen Weiſe aufs weiteſte getrieben. Mozarts Ehrgeiz war, neben und innerhalb dieſer dramatiſchen Naturaliſtik die formale Schönheit der Italiener wieder zu all den Ehren zu bringen, die man den Grétry und Gluck verſagte; die Mäkler konnte auch Er nicht befriedigen. Es gab Deutſche, die nun wieder das melodiſtiſche Prinzip der Italiener, weſentlich in das Inſtrumentale gelegt, zu vorſchlagend fanden auf Koſten der wahrhaft dramatiſchen Forderungen, die dem Orcheſter untergeordnet blieben; den Italienern auf der anderen Seite hielt ihn ſeine kunſtreiche inſtrumentale Technik verbunden mit der deutſchen Empfindungsweiſe bis heute entfremdet. Was die Überordnung der dramatiſchen Zwecke der Oper über alle anderen angeht, ſo weiß man, daß die neueſte deutſche Schule darin noch um vieles weiter gegangen iſt. Es heißt aber nur die kühnere Illuſion zerſtören, die Schiller als das zugeſtandene Vorrecht der Oper gerade über alles beneidete, wenn man der Muſik zumuthete, einer Handlung in ihrem natürlichen unaufgehaltenen Gange in jedem einzelnen ihrer Momente zu folgen; es heißt alle eigenartige Kraft und Natur der Tonkunſt untergraben, wenn man alle muſikaliſche Formen, alle rhythmiſche und modulatoriſche Beſchloſſenheit zu verwiſchen, alle Melodik (wie in der reinen Inſtrumentalkunſt) nur zu vorübergehenden Motiven herabzuſetzen, Spiel Sang Poeſie und Hiſtrionik in Ein Chaos durcheinanderzumiſchen ſtrebt, ſtatt den ſeeliſchen Theil, das Empfindungsweſen in einer gegebenen Handlung, das in der Geiſtesſprache überall nur zerſtreut angedeutet iſt, in der Muſik ablöſend in all der Verdichtung und Innigkeit zuſammenzudrängen, die nur dieſer Gefühlsſprache eigen und möglich iſt.

Dieſen Gang der Oper nun in eine Ausgeſtaltung nach Analogie

des neueren Drama's machte Händel nicht mit, auch nicht auf Schritte. Er hätte das Genre, wie die Alten das nannten, die Rhyparographie, die Darſtellung des Häßlichen und Gemeinen nie verſucht, da ihm die Muſik vielmehr als eine geweihte Zufluchtſtätte galt, den Niederungen des vulgaren Lebens zu entgehen. Man dürfte ſagen wollen: er that ſo weil er das Komiſche nicht darſtellen *konnte*. Wer aber vergleichen kann, was er aus der komiſchen Figur ſeines Polyphem in ſeinem jugendlichen Acis in der ſpäteren Überarbeitung gemacht hat und wer die feinen humoriſtiſchen Züge in einer langen Reihe ſeiner Opernarien kennt, der wird ſagen daß er es nicht *wollte*, nicht *können wollte*, weil er es nach all ſeinen Begriffen von Kunſt und Muſik nicht *wollen konnte*. Er wußte, daß die Tonkunſt keine komiſchen Kräfte beſitzt; daß nach den Worten eines älteren Muſikkritikers „zwanzig burleske Poſſen und zwanzig feine Epigramme Euterpe nicht zum Singen reizen"; er wußte daß er mit jedem Verſuche des Komiſchen ſeine Kunſt in den Schwank herabziehend in den Dienſt poſſenreißender Spieler gebe. — Die Verknüpfung des Luſt- und Trauerſpiels in der Oper hätte Händel, ſelbſt wenn er ſich Shakeſpeare in bewußteſter Abſicht in Allem zum Muſter genommen hätte, nicht wie Shakeſpeare unternommen. Denn er wußte, daß die Dichtung, die mit allen Kräften und Mitteln des Geiſtes arbeitet, durch die Beziehung beider gegenſätzlicher Theile auf Eine Idee mit Beiden in einerlei Sinn zuſammenwirken kann, daß die Muſik aber, die über keine Ideen gebietet, nichts dergleichen vermag[1]. Der Biograph Mozarts ſagte von der gemiſchten Grundſtimmung des Grauſigen und Heiteren im Don Juan, daß ſie „nur ſelten nach einer oder der anderen Seite ganz rein und ungebrochen zum Ausdruck komme"; was wären Shakeſpeare's Miſchungen, wenn man von ihnen daſſelbe ſagen müßte! — Händel hätte auch die Herablaſſung in die bürgerliche Sphäre allezeit verſchmäht, wie Shakeſpeare that, der ſich nur einmal, man glaubt gezwungen, ihr näherte. Möglich, daß es in Händels Natur ſo wenig gelegen geweſen war, ſich von dieſer Seite in der komiſchen Oper zu bewegen,

[1] Vgl. oben S. 299.

wie Mozart in der Sphäre der heiligen, der heroiſchen Muſik, ſelbſt nur der ernſten Oper nicht heimiſch war; möglich doch auch, daß er dieſe mittleren Regionen, wo alle tieferen Leidenſchaften und Gemüthserregungen ſchweigen, aus künſtleriſchem Grundſatz verſchmähte; wenn man in Mozarts Figaro als eine für dieſen Abgang entſchädigende Eigenthümlichkeit den „Intriguenſtil" rühmte, ſo hätte dieß Händel für eine Verwechslung von Handlung und Muſik erklärt, da die Muſik einen ſolchen Stil auch nicht von weitem kennt. — So endlich ging Händel auch auf die größere Ausbreitung der Handlung über viele kleingetheilte raſch wechſelnde Momente von verwirrter Unterhaltung unter gehäuftem Perſonal nicht ein, weil dabei ein einheitlicher Kern des Empfindungsweſens unmöglich feſtzuhalten iſt. Bei naheliegendem Anlaß wich er der Ausmalung einer Handlung keineswegs aus; er hatte die Beiſpiele der lebendigeren bewegteren dramatiſchen Scenen um ſich und vor ſich liegen und gab die Beweiſe, daß er ſich auf ihre Behandlung ſehr wohl verſtehe; aber er zog den eilenden Handlungen die weilenden vor, in deren Vordergrund die Momente ſtehen, welche dem Ausleben der Empfindung, und ſo der muſikaliſchen Ausgeſtaltung allen Spielraum laſſen. Die italieniſchen Opern waren nicht arm an belebter Handlung, nur daß alles Gewicht nicht auf ſie, ſondern auf die daran aufgereihten Geſänge gelegt war; in ſeinen oratoriſchen Dramen ging Händel noch einen Schritt zurück aus den romantiſchen und romantiſirten Stoffen der Oper in einfachere den Heroen- und Mythenzeiten angehörige Materien und ſo auch aus der romantiſchen Form in die reinere der antiken Tragödie. Shakeſpeare vollendete in ſeinem Drama, in einer geſetzgeberiſchen Läuterung, nur das was in dem neueren Urſprunge des Schauſpiels begründet war: das in ſeinem Vaterlande aus rohen aber durchaus volksthümlichen Anfängen heraufgewachſen war und auf deſſen formale Ausbildung lauter lebendige Elemente einwirkten, unter welchen die Wiederbelebung der antiken Tragödie nur ein nichtsvermögender Theil war. Händel that nicht anders. Er hielt an dem Urſprung des Muſikdrama's feſt und bildete

es zu höchſter Reinheit und geiſtiger Vertiefung aus wie Shakeſpeare mit ſeinem Volksdrama that, und kam dadurch freilich in die ganz entgegengeſetzten Wege, da die Oper von den Florentiner Begründern ganz als eine Wiederbelebung der gemeſſenen, formſtrengen antiken Tragödie entworfen war.

Damit bezeichnen wir nun freilich in dem Scheidewege des Dichters und des Tondichters einen gemeinſamen Richtweg, der auf Einen gleichen Ausgangspunct, aber doch auf einen ſehr äußerlichen zurückführt; den wir aber auch keineswegs als jene innere geiſtige Übereinſtimmung verwerthen wollen, die wir in dieſem Falle in Beider Wegen entdecken. Zwar, ſelbſt in ganz äußerlichen Dingen kann man überall die greiflichſten Beſtimmungsgründe andeuten, warum das Muſikdrama eben ſo ſcharf auf das griechiſche Vorbild gewieſen, wie das geſprochene davon abgedrängt wurde. Die ſtehenden Formen der alten Tragödie, Dialog, Erzählung, Chor, Wechſelgeſang u. ſ. f. hingen ſich ſelbſt dem romantiſchen Drama der Spanier (Calderon) an in dem ſtehenden Wechſel des trochäiſchen, aſſonirenden und gereimten Dialogs mit Octaven und anderen lyriſchen Formen, der langen Reden mit Stichomythien u. dergl.; dem Muſikdrama war dieß Feſthalten an typiſch wiederkehrenden Formen ungleich entſprechender, da der Muſik die Beſchloſſenheit der Form weit natürlicher und unumgänglicher iſt als der Dichtung. — Die bloße Exiſtenz des Chors in der antiken Tragödie war völlig hinreichend, das neuere Schauſpiel von ihrer Nachahmung abzuſchrecken, völlig hinreichend, die Oper zur Nachahmung derſelben zu beſtimmen. — Es war natürlich, daß die antike Form auf das Schauſpiel Shakeſpeare's keinen Einfluß übte, das ganz demokratiſcher Geburt war; es war eben ſo natürlich, daß die Oper, aus einem ganz ariſtokratiſchen Kreiſe hervorgegangen, auf die vornehmere antike Geſtalt verfiel, die bis heute in ihr nicht überwunden iſt. — Die antike Tragödie, die in ihrem engeren Bereiche in ausführlicher Darſtellung einer Handlung nicht hätte hoffen können mit dem Homeriſchen Epos zu wetteifern, ſchloß in einer frei-

willigen Beſchränkung die Hereinziehung der Handlung auf die Bühne aus; die romantiſche Oper belegte es des Breiten, wie unnatürlich der Muſik an ſich das Hereinziehen inhaltreicher, wechſelnder, abenteuerlicher Action war; Händel ging daher zuletzt auf die einfachen Stoffe zurück, die er ihrem äußeren Verlaufe nach als bekannt vorausſetzen durfte, wie die antike Tragödie die ihrigen. — Das ernſte Drama der Alten war auf ſeinen einfach einheitlichen Bau gekommen durch die Beſchränkung auf Einen Hauptmoment der gegebenen Handlung; das neuere Drama bei Shakeſpeare bezog die ausgedehntere Handlung auf Eine beherrſchende Idee zurück und gab ihr dadurch eine erſchwertere Einheit zurück; dieſem letzteren Wege muſikaliſch, bei einer gleichen Ausdehnung der Handlungen, folgen zu wollen, wäre ein ganz eitles Unterfangen geweſen, da die Muſik Ideen nicht ausdrücken kann. — Die alte Welt in ihrer großen Jugend hatte zur Blütezeit ihrer Tragödie noch nicht über viele Stoffe zu gebieten; ſie nahm ſie faſt alle aus ihrer Heroen- und Mythenzeit, was ſie unausweichlich über alle platte Realiſtik emporhob; der Oper lag in ihren reinen Anfängen, der durchaus idealen Natur der Tonkunſt zufolge, nichts ſo nahe wie die Betretung dieſer übermenſchlichen Welt, deren Darſtellung keine Kunſt ſo natürlich kleidet wie die Tonkunſt. Dieß führt uns auf den Punct, wo die auseinander gehenden Bahnen unſeres Künſtlerpaares an Einer Stelle zuſammenlaufen in Ein gleiches, in gleich genialer Sicherheit ergriffenes Kunſtprinzip des Feſthaltens an dem Weſen der gegebenen Kunſt und der gegebenen Kunſtgattung. Die Florentiner mochten bei ihrer ausgeklügelten Nachahmung des antiken Dramas nur ganz äußerliche Motive gehabt haben; indem ſie aber neben der antiken Form zugleich zu den mythiſch-heroiſchen Stoffen der alten Welt zurückgriffen, auf die Händel in ſeinen letzten Dramen wieder ganz zurückfiel, faßten ſie Gegenſtände an, die dieſer Kunſtart noch beſſer als der alten Tragödie darum anpaßten, weil ſie der Ausdrucksfähigkeit der Tonkunſt in einem innerſten Sinne einzig angemeſſen waren. Shakeſpeare hatte in ſeinem Drama die voll ausgebildete Menſchen-

natur der neueren Zeiten mit all ihren vervielfältigten Bedürfniſſen und Intereſſen, Kenntniſſen und Beſtrebungen, mit all ihren weiter gewordenen pſychiſchen und geiſtigen Kräften und Hülfsmitteln, mit all ihren tiefer gelegten Triebfedern und Beweggründen an einer unendlich geſtiegenen Mannichfaltigkeit der äußeren Lebensverhältniſſe und der inneren Befähigungen zu ſchildern; ihm war in ſeinen großen Gemälden des Zuſammenſpiels zwingender Geſchicke und freier Selbſtbeſtimmung, der verwickeltſten Conflicte von berechneten Anſchlägen und unberechenbaren Leidenſchaften, das Aufgebot aller Vermögen des Geiſtes nöthig, wenn er in ausführlicher Darlegung ſeiner Charaktere die Entſtehung, das Wachsthum, den Ausgang ihrer Handlungen im ganzen Umfang entwickeln ſollte. Nichts der Art iſt dem Tonkünſtler aufgegeben oder möglich, dem ein für allemal verſagt iſt, irgend welche geiſtige Hebel mit ſeinen Kunſtmitteln bezeichnen zu können. Charaktere und Handlungen, wie ſie dem neueren Drama ſeit Shakeſpeare eigen ſind, kann er ohne Zwang und Unnatur nicht zu ſeinen Vorwürfen nehmen wollen, weil ihm zu ſeinen Darſtellungen des Menſchlichen nicht die Sphäre des Geiſtes, ſondern die der Empfindungen und Triebe, der Gefühle und Leidenſchaften zugewieſen iſt. Die Heroenwelt nun kennt nur eine Menſchheit, die ſich weſentlich eben in dieſer primitiven Sphäre des empfindenden Seelenlebens bewegt, ſinnlich ſtarke Naturen, typiſche Charaktere von einfachen pſychiſchen Umriſſen, ohne viele geiſtige Triebfedern und Zwecke, ohne viel ſittliche Grundſätze, ohne viel individualiſirte Züge des Perſönlichen: an dieſer Stelle entwickelt ſich aus der innerſten Natur der Sache, warum das Muſikdrama ſich alle Zeit, und immer wieder, und bei Händel zuletzt in aller Ausſchließlichkeit, den Stoffen der Heroen- und Mythenwelt zugeneigt hat und den Formen der antiken Tragödie, die ſich ganz in dieſen Stoffen bewegt. Es iſt ganz ebenſo natürlich, daß es ſich eben ſo gern auf idylliſche Stoffe geworfen hat, in die Kreiſe einer Menſchheit, die nicht unter die Bedingungen eines verwickelten Lebens geſtellt iſt. Der Dichter, der in jeder Linie ſeines Drama's den denkenden

Geiſt der Zuſchauer wach rufen kann, darf ihnen die menſchliche Natur in ihrer unergründlichſten Heimlichkeit und Verſchlagenheit zeigen, er darf ihnen in ſeinen Charakteriſtiken die ſchwerſt zu löſenden Räthſel ſtellen; die Muſik hat nichts was ſie zu errathen geben könnte, da ſie zu ihren Hörern nur von den unverſtellten und unverſtellbaren Gefühlen redet; ſie kann nur ganz offene Karten legen. Wenn man Shakeſpeare's Charaktere mit Uhren in Glasgehäuſen verglichen hat, die das Triebwerk offen legen das ſie bewegt, ſo zeigen die Charaktere, welche der Tonkünſtler ſchildern kann, wie eine Sonnenuhr die jedesmalige Zeit an ohne alle Maſchinerie. Selbſt die antike Tragödie ſchwor den Sykophanten wie ein unverträgliches Geſchöpf gleichſam aus; die Muſik hätte kein Mittel ihn zu zeichnen; die Intrigantin Here in Händels Semele wird in der offenen Gewalt ihrer Leidenſchaftlichkeit gerade die heroiſchſte Geſtalt in dem Drama. Der Tonkünſtler kann nichts als die große allgemeine Naturkraft der Triebe Empfindungen und Leidenſchaften darſtellen: dadurch werden alle ſeine Geſtalten, welches Zeitalters ſie ſeien, weſentlich typiſche Charakterformen von jener urſprünglichen Einfalt, wie ſie die antike Tragödie darſtellt, die daher nicht füglich wie die verwickelten Charaktere Shakeſpeare's verſchiedenartig aufgefaßt und ausgelegt werden könnten. So ſpringt die tiefe Unnatur in die Augen, die darin gelegen war, als man das Muſikdrama, das Werk einer Kunſt von inhärenter Idealität, das Händel daher in feinſtem Kunſtſinn ganz nach dem urſprünglich gegebenen Umriſſe auf dem breiten Plateau idealer Höhe ausgebaut hat, auf das Niveau des platten Realismus modernen Alltaglebens herabzog. Die Frage, ob die Miſchoper der neueren Zeit ihrer äußeren formalen Gleichheit wegen, oder ob das oratoriſche Drama Händels ſeines Rückgangs wegen auf Weſen und Natur der Kunſt und Kunſtgattung dem Shakeſpeare'ſchen Drama näher ſtehe, iſt nach dieſer Betrachtung für uns keine Frage weiter. Man wird dieß noch beſſer begreifen, wenn wir zeigen, daß die Übereinſtimmung beider Künſtler, die wir von jenem Ausgangspuncte des Kunſtprinzips aus ſelbſt in

dem ganz abweichenden Bau ihrer Dramen finden, in allen eigentlich weſentlichen übrigen Puncten ihrer Kunſtpraxis vollkommen und gegenſatzlos iſt.

Kunſt der Charakterzeichnung.

Wie entſchieden bei Händel, ſeit er ſich nur in den Heroenzeitaltern der alten Völker bewegte, der Rückgang auf die antiken Formen und Stoffe, wie ausgeſprochen ſeine Gabe der geſchichtlichen Accomodation war, ſo lag ihm doch nichts ferner als das Beſtreben, in einer erkünſtelten Alterthümelei ganz aufgehen und ihr zu Liebe die Vortheile ſeiner neuzeitlichen Bildung aufgeben zu wollen: in dieſer Beziehung ſtellte ſich der Tondichter wieder ganz auf gleichen Fuß mit dem Dichter. Shakeſpeare auch trat in den Tragödien ſeiner reifſten Jahre in das Alterthum des römiſchen Volkes, in die Urzeiten der nordiſchen Nationen, wie Händel in die der griechiſchen und hebräiſchen zurück; er ſchilderte treu die Natur ſolcher Zeiten, ohne aber darum alle die geiſtigen Triebkräfte, die der neueren Zeit eigenthümlich ſind, ganz außer Spiel zu ſetzen. Genau ſo that Händel; der in ſeinen heroiſchen Dramen nicht gemeint war, die Empfindungstiefe und Fülle, die erſt die chriſtlichen Jahrhunderte in der Menſchheit gezeitigt hatten, völlig Preis zu geben. Er wie Shakeſpeare waren gleich wenig geneigt, eine trennende Kluft zu ziehen zwiſchen den Stoffen, die ſie der Urwelt entnahmen, und dem Verſtändniß, das ſie an die Mitwelt forderten; jener ſprach, dieſer ſang in den Formen, die dem lebenden Geſchlechte begreiflich waren: über dieſe Grundbedingung aller dramatiſchen Wirkſamkeit wollten ſich Beide nicht wegſetzen. Daher iſt denn gerade dort, wo man Shakeſpeare's Dichtung immer am höchſten bewunderte, in der dramatiſchen Charakteriſtik, die Annäherung der Beiden am ſtärkſten zu erproben, ſo weit ſich muſikaliſch geſchilderte mit poetiſch dargeſtellten Charakteren überhaupt zuſammenſtellen laſſen. Man hat ſehr lange Gluck und Mozart als die einzigen Meiſter muſikaliſcher Charakterzeichnung, man hat den Einen als ihren Erfinder geprieſen; und es war nur natürlich, ſo lange man von Händel nichts als Israel Alexander und Meſſias und die Verſtümmelungen von Samſon und

Belsazar kannte, wo es freilich keine Charaktere gibt. Jetzt ist man doch schon so weit, daß es laut gesagt wird, es habe die Kunst der Charakteristik keineswegs erst mit jenen Nachfolgern Händels begonnen; man wird auch noch dahin kommen, zu gestehen, daß die Nachfolger in dieser Kunst der Sache nach von Händel um vieles weiter überboten, als der Zeit nach überholt sind. Schon die Zeitgenossen haben die plastischen Charakterbilder Händels bewundert und ihn darum mit den Rhetoren des Alterthums verglichen, wo ihnen die treffendere Vergleichung mit Shakespeare näher gelegen hätte. In den phantastischen Opern hatte es zu sehr an einer natürlichen Menschheit gefehlt, als daß dort diese Eigenschaft der Händel'schen Kunst in ihrem ganzen Umfang hätte hervortreten, als daß sie sich anders als in glücklichen Einzelbildern von Charakterzügen, wie sie sich aus einzelnen Momenten vorbrechender Empfindung und Leidenschaft entwickeln, hätte bewähren können. In seinen oratorischen Dramen aber sind die Gesänge *alle*, welche die einzelnen Momente darstellen, mit der gegebenen Natur und Sinnesweise der Handelnden immer so eigenartig verwachsen, daß sie von Einer Persönlichkeit auf die andere nie ohne Zwang übertragen werden können; sie sind zugleich in die jeweiligen Situationen so verwebt, daß man sie ohne Schaden nie herausheben, daß man sie herausgehoben nie völlig würdigen kann. In einem untrügenden Instincte fühlte Händel jeder seiner Gestalten ab, was die innere Harmonie und Consistenz ihres Wesens ausmacht; und er läßt sie dann, in erschöpfender Durchdringung, das was sie darstellen sollen überall in aller Selbsttreue darstellen; in dem Spiele der entgegengesetztesten Stimmungen und Bewegungen weiß er den angegebenen Grundton des Charakters durch die verschiedenartigsten Gesänge festzuhalten, ohne jemals *aus* dem Tone zu fallen. Dem Musiker sind Charaktere wesentlich nur in den großen Umrissen des Naturells zu zeichnen möglich; alle Charaktere sind daher in musikalischer Prägung vorschlagend von typischer Natur, wo die Charaktere Shakespeare's vorschlagend Individuen sind. Wie aber das Tiefste von Shakespeare's Charakteristik

dort liegt, wo er ſelbſt ſeinen beſonderſten Portraitfiguren zugleich den Stempel von Gattungscharakteren aufdrückt, ſo liegt eben hierin auch das was den Charakteren Händels gegen jede Mitbewerbung den Preis ſichert: wenn die Rückführung aller Motive auf die Empfindung ſeine wie alle muſikaliſchen Charaktere zu Typen macht, ſo gibt ihnen die geſättigte neuzeitliche Gefühlsweiſe, die er ihnen leiht und die er nach der Natur der Dinge poetiſch zu verwandeln weiß, ſehr oft zugleich eine ganz individuelle Färbung. So treten Geſtalten zu Tage von einfachſter Handlungsweiſe und doch von der feinſten Gefühligkeit, die uns von heroiſcher Größe erſcheinen und doch in einer perſönlichen Vertraulichkeit nahe rücken, deren Empfindungen in eine allgemeine Wahrheit emporgerückt und doch ſtets auf ein ganz Beſonderes bezogen ſind. Wie weit dieß Vermögen, dem Allgemeinſten eine Beſonderheit zu geben, bei Händel und ſeinen Textdichtern reicht, iſt vielleicht nirgends beſtimmter zu zeigen, als in der Allegorie von Zeit und Wahrheit. Es wird uns überall ſchwer, für allegoriſche Figuren, ſelbſt in der Malerei die ſie doch lebendig geſtaltet vor uns ſtellt, eine ſympathiſche Beziehung zu empfinden; in jenem Muſikwerke aber wird Jeder, der ihm andächtig folgt, geſtehen müſſen, daß er in dem Lebensverlauf der Schönheit, der vor uns vorgeht, förmlich gezwungen wird, an dem abſtracten Schemen zuletzt einen gerührten mitgefühligen Antheil zu nehmen wie an einem Geſchöpfe unſeres Fleiſches und Blutes. Wir wollen, um an einigen Beiſpielen Händel'ſcher Charakteriſtik anzudeuten, was in dieſer Richtung bei ihm zu ſuchen iſt, nicht auf das Einfache und Selbſtverſtändliche verweiſen, nicht auf greifliche, bald ſchroffere bald feinere Gegenſätze, wie in den beiden Richtern in Suſanna, oder den beiden Schweſtern in Saul, oder den doppelten Paaren von Freunden und Freundinnen in Theodora und Alexander Balus u. A., deren plaſtiſche Unterſcheidung auch in einer holzſchnittmäßigen Muſikcompoſition nicht ganz zu verfehlen wäre. Wir möchten lieber auf wenigen Beleuchtungen verweilen, an denen wir etwas klarer machen können, daß unſere Zuſammenſtellung der Händel'ſchen

Charakterzeichnung mit der Shakeſpeare'ſchen nicht aus der Luft gegriffen iſt. Wir haben von Shakeſpeare vermuthet, daß er im Perikles dem großen Meiſter des Schauſpiels, Burbadge, habe Gelegenheit geben wollen, einen Charakter auf allen Lebensſtufen vom Jüngling bis zum Greiſe darzuſtellen; eine ähnliche Aufgabe hatte Händel im Saul, wo David in der kindlich-frommen Beſcheidung des Hirtenjungen beginnt und dieſen Grundzug weiterhin an keiner Stelle ſeiner Rolle verleugnet, in der er zwiſchen einer verſchmähenden und einer ſchmachtenden Braut, einem verfolgenden König und deſſen ſchützenden Sohne hin und hergeſchaukelt wird und unter dem geheuchelten Vertrauen des Verfolgers zum Helden, und unter deſſen Selbſtverderb zum König emporwächſt. — Wir haben früher geſagt, daß einen Helden der Liebe wie Romeo muſikaliſch zu ſchildern ein Ding der Unmöglichkeit ſei; wenn aber irgendwo in Shakeſpeare's Sinn ein Geweihter der Liebe, der in der Knospe der Jugend von dem Wurme ſelbſtverderbender Leidenſchaft angenagt iſt, muſikaliſch dargeſtellt worden iſt, ſo iſt es in der bloßen Skizze des Acis und der verhängnißvollen Vertiefung ſeiner träumeriſch-andächtigen Liebe geſchehen, in der kleinen nach ihm benannten Serenate, einer Gattung, der die Theorie jener Zeit geradezu zur Aufgabe ſtellte, nichts als zärtliche ſtarke, der Verſtellung und Rückſicht unfähige Liebe zu ſchildern; für den großen Haufen iſt das freilich „Caviar". — In Shakeſpeare's Kaufmann hat man mit Recht den Takt bewundert, mit dem er den edlen Halbmärtyrer Antonio mit einer gewiſſen Apathie ausgeſtattet hat, die ihn unſerer allzu lebhaften Theilnahme entrückt; in ähnlicher Meiſterſchaft verfuhr Händel mit der Märtyrin Theodora, die ſchon im Leben eine Heilige, der menſchlichen Schwäche entzogen, über ein gewöhnliches Mitleiden hinausgehoben iſt: ihre Arien alle ſind in einer kälteren Höhe gehalten; in Einer („O könnt' dort hinauf ich dringen") lag eine verführeriſche Gelegenheit vor, ſie in verzückter Todesſehnſucht aufgelöst zu zeigen: der Tondichter bog lieber in die Malerei eines dargebotenen Bildes aus, als mit einer krankhaften Gefühlsüber-

ſteigerung rühren zu wollen. — Mit dem gleichmäßigen Weſen dieſer fromm-keuſchen liebenden Chriſtenheiligen muß man die verſchieden- und gleichartige Natur der keuſch-frommen liebenden Israelitin Suſanna vergleichen, wenn man einträgliche Studien in Händels Charakteren machen will. Das Bild der Beſcheidenheit und Demuth, das in ihr entworfen iſt, wird durch die ganze Reihe ihrer höchſt gegenſätzlichen Geſänge mit einer merkwürdigen Sicherheit des Griffels durchgeführt: ob ſie ſelbſt an die ſtille Beſcheidenheit ihrer bräutlichen Zeit zurückdenkt oder ſcheinbar eitel ihr Wohlgefallen an dem ſchmeichelnden Preiſe ihres Gatten geſteht; ob ſie mit niedergeſchlagenen Augen die züchtige Rückhaltung als das Geſetz der Frauenwelt anerkennt oder mit kühner Drohung die bedrohenden Richter zurückſchreckt; ob ſie beklommen in banger Ahnung zu Gott betet, oder feurig über ihre Verfolger triumphirend für ihre Errettung dankt; ob ſie dieſen Verfolgern gegenüber in trotzigem Muthe frohlockend in den Tod gehen will, oder gleich darauf ihrem Gotte gegenüber in demüthige Ergebung zurückfällt. — Zu dieſen beiden Liebenden, welch ein Gegenbild in der Semele! Der Dichter hat in ihr ein Weſen von eitler Selbſtgefälligkeit entworfen, eine lebhaft heitere Natur, wie man ſich wohl in moderner Vorſtellungsweiſe die Mutter des Bacchus denken würde, ein Bild leichtſinnig unbedachter Überhebung, die ſich durch ihr eigenes Übermaas ſelbſt beſtraft. Die Handlung zeigt ſie ganz nur in den Wunſch verloren, den Rang der Unſterblichen zu theilen; nirgends ſieht man ſie zu dem menſchgeſtalteten Gotte der ſie liebt, vor dem ſie nie eine Spur der Furcht oder Ehrfurcht anwandelt, in eine tiefe Leidenſchaft verloren; die Liebe ihrer Schweſter Ino zu Athamas iſt dieſer ihrer Kälte in einem trefflichen Gegenſatze gegenüber geſtellt. Der Tonſetzer hat dieſen Charakter treulich genommen wie er gegeben war, ja er hat ihn, in der nur bei Shakeſpeare wieder zu findenden Selbſtverleugnung, die den Effect unbedenklich der Wahrheit opfert, ſelbſt treuer als der Dichter durchgeführt. Semele läßt ſich gegen den rückkehrenden Geliebten, der ſie über ihre Einſamkeit tröſtet, in einem bereits früher[1] S. 270

angezeigten Geſange aus, der den Worten nach ganz hingebende Innigkeit athmet, dem Händel auch, überall ſonſt, dieſen Ausdruck unfehlbar gegeben hätte: in ihrem Munde aber, aus ihrem raſch getröſteten lachenden Herzen wird es ein flach ſprudelnder Erguß neckiſcher Koketterie. Solch eine Arie ſtriche gewiß ſelbſt mancher ernſtere Kenner mit verzogenem Munde hinweg; jede Sängerin aber, die die Rolle auf der Bühne ſingen ſollte, würde ſich verbitten das Geſangſtück verlieren zu ſollen, das greller als alle übrigen den Charakter aufdeckt. — Eine ſchwierigere Aufgabe, als die beiden Götterfiguren in Händels Semele, iſt vielleicht nie geſtellt worden. Selbſt die Alten haben nie gewagt, ihre Götter handelnd auf die Bühne zu bringen; ſie gar in verliebter Schwäche zu zeigen, hätte nur dem Satyrſpiele einfallen können. Man erinnert ſich, was der junge Schiller aus der Semelemythe gemacht hat, eine Caricatur der ſchlimmſten Sorte; nichts der Art iſt dem ſonſt ſchwachen Dichter der Semele (Congrève) geſchehen. Es iſt voll feinem Takt, wie er der übernatürlichen Bühne auf der ein Theil der Handlung ſpielt einen natürlichen idylliſchen Boden bereitet; es iſt vortrefflich und ächt antik gedacht, daß des Gottes Liebe zu der Sterblichen, an die ihn keine tieferen Sympathien feſſeln können, nichts als ſinnliche Ergötzung iſt und nirgends in der Sprache ſchmelzender Verliebtheit redet; in dem traulichſten ſeiner Geſänge weist er wie von einer hohen Götterſchau nur auf das Glück irdiſcher Liebe in irdiſcher Heimat herab, ſtatt von ſeiner eigenen zu reden. Das Meiſterſtück hat dann Händel hinzugethan in der Weiſe, wie er auch hier die Abſichten des Dichters über ſich ſelber hinausführte. Er wich in der Zeichnung des Gottes aller falſchen Affectation einer göttlichen Erhabenheit aus, er ließ ihn aber auch nicht zum bloßen Menſchen herabſinken; wenn er ſeiner Geliebten Troſt zuſpricht oder Verſicherungen ſeiner Liebe gibt, fühlt er ſich, nicht erſt die Gewähr einer ſtarken Betonung ſeiner Affecte geben zu müſſen; aller Gefühlsſpielerei ging der Tonkünſtler, ſelbſt wo der Dichter ſie entgegegenbrachte, ſtramm aus dem Wege. Mit einem genialen Feinſinn iſt durchgehend der Eindruck

einer gewiſſen Höhe und Vornehmheit (die wir nicht göttlich nennen können weil der Gott menſchgeſtaltet auftritt,) bei aller Herablaſſung (die wir nicht menſchlich nennen können, weil der Gott nur menſchgeſtaltet auftritt,) iſt überall der Ton einer gewiſſen Fremdheit und Kälte feſtgehalten, der die Unnatur der ganzen Verbindung wie unheimlich fühlbar macht. Wo man Einmal wenigſtens einen ſchärferen Blick in die Gefühle des liebenden Gottes zu werfen hofft, als ſein kurzes Glück zu ſchrecklichem Ende geht, auch da iſt es nur ein Blick in eine abliegende Ferne; Zeus bewahrt die Faſſung und Selbſtbeherrſchung des Selbſtherrſchers auch vor dem ſelbſtgeſchaffenen Unheil, in dem die Geliebte untergeht unter den Blitzen des Donnerers, die er nach ihrem Dünkel in ihre Hände hatte geben ſollen. Der Sänger, der in dieſer Rolle erreichte was ihm der Tondichter vorgezeichnet hat, würde eine Aufgabe gelöst haben, wie ſie nur immerhin Shakeſpeare ſeinen größten Spielern geboten hat. Ähnliches iſt in der Schilderung der Here geleiſtet. Man vergleiche die Zeichnung der in ihre falſche Eiferſucht verwühlten und rathlos brütenden Dejanira mit der großartigen thatſchnaubenden Götterkönigin, wie hier zwiſchen göttlicher und menſchlicher Eiferſucht eine Scheidelinie in ächt antikem Geiſte gezogen iſt. Es iſt auch hier von höchſter Feinheit, daß der Dichter ſich hütete den Gott mit der Göttin in Berührung zu bringen, ihr nur ein bitteres Wort gegen ihn, ihm nur eine bittere Erinnerung an ſie zu leihen; auch von einer gefühligen Sehnſucht nach dem Gemahl bleibt ſie in ihrem Thateifer unberührt; nur Einmal in einer einzigen, in einem größeren Recitativ verborgenen Stelle bricht etwas wie eine erhabene ſchmerzliche Erinnerung an die Stunden ihres Liebesglückes durch. — Wenn man aus dieſer Göttermythe zu dem Geſchichtsdrama Belſazar übergeht, welche Veränderung der Geſtalten! In Nitokris iſt eine hohe Frauennatur geſchildert, die, in einer dreifach gedrückten Stellung, einem fremden gottbezeugenden Seher, einem feindlichen Sieger und einem frevelhaften Sohne gegenüber, ihre Größe darin hat, daß ſie ſich in jedes Verhältniß zu ſchicken, ſich jeder

Lage in ſtets gleicher Würde anzufügen weiß: ob ſie den übermüthigen Sohn warnend zu mahnen oder den geſtürzten zu beklagen hat, ob ſie demüthig fromm vor Daniel oder in Unterwerfung groß vor Cyrus ſteht; es war keine kleine Sache, in den höchſt verſchiedenartigen Geſängen dieſer Frau die verbundenen Züge der Weisheit und der Weiblichkeit, der Überlegenheit und der Demuth feſtzuhalten. — Wer ſich an Gegenſätzen freut, der ſtelle das Bild des makelloſen jungfräulichen Cyrus, der in voller Sicherheit zu einem Gotteshelden voll Kraft und Maas aufwächſt, gegen die Geſtalt des gotterkorenen Samſon, der äußerlich geſunken, innerlich gebeugt im Staube liegt in Zerknirſchung über die leichtfertige Verſcherzung ſeiner Kraft und ſeines göttlichen Berufs, in dem aber unter tiefer Reue die verlorene Kraft ſich wieder aufarbeitet, der er ſich in der Begegnung mit Harapha wieder bewußt wird, um ſie dann zu einer ſühnenden That zu gebrauchen, durch die er zugleich ſich an ſich ſelbſt und an den Feinden ſeines Gottes rächt. Wo wären doch einem anderen Tondichter zu ſeinen Muſikdramen je ſolche Vorwürfe gegeben geweſen, die an den größten dramatiſchen Dichter ohne Zwang erinnern könnten! Hat doch der dichteriſchen Conception dieſes Samſontextes die Hand des zweitgrößten engliſchen Poeten vorgearbeitet! Haben doch ſelbſt namenloſere Dichter, wie der des Herakles (Broughton,) dem Tonkünſtler Knoten geſchürzt, die in ihrer Anlage ſogar an die Weiſe erinnern, wie Shakeſpeare ſeine größten Werke durch ſittliche Ideen zuſammenband. In der Gegenüberſtellung der Dejanira und Jole im Herakles iſt ein innerer Gegenſatz durchgeführt, deſſen ſich Shakeſpeare nicht zu ſchämen hätte. Dem Gemälde der peinvollen Eiferſucht Dejanira's, der Selbſtzerſtörung ihrer abwelkenden Liebe, der tragiſchen Zerrüttung ihres Hauſes iſt das freundliche Bild einer neuen Hausgründung, einer Verwindung natürlichen Haſſes, einer aufkeimenden Liebe zwiſchen Jole und Hyllus zur Seite geſtellt. In Jole iſt von dem Dichter, wie
(S. 259. ſchon früher[1] angedeutet ward, eine Frauennatur umriſſen, die ganz zu Glück und Frohſinn angelegt iſt, die aber des Vaters der Heimat

der Freiheit durch die Geſchicke beraubt, in das Haus des Herakles geführt wird, deſſen Weib von grundloſer Eiferſucht gegen ſie, deſſen Sohn von ausſichtsloſer Liebe für ſie ergriffen wird: das Gegenbild iſt die unheilvoll excentriſche Dejanira, die im Schooße des Glücks und der Herrlichkeit ſich im Schwelgen in ſchmerzlichen Gefühlen gefällt, da ihr Gatte abweſend iſt um neue Ruhmeskränze zu erndten, die ſich dann da er zurückkehrt den Beſitz des göttlichen Mannes ſelber zerſtört in dem Wahne einer falſchen Einbildung. Wie nun dieſe glücklich gewonnenen Gegenſätze der beiden Frauen, wie die Gegenſätze innerhalb des Einen Charakters der Jole ſelbſt von dem Componiſten muſikaliſch ausgeſtattet ſind, ſich abſcheiden, ſich verſchmelzen, das Alles iſt ganz Feinheit und Reiz. Sinnige Seelen, die für die Meiſterſchilderungen der zarteſten und ſchönſten Frauennatur bei Göthe und Shakeſpeare Verſtändniß haben, müſſen hierher zu Händel wandern, um ſich den Kreis dieſer lieblichen Geſtalten zu erweitern. Händel wie Shakeſpeare kamen erſt mit der Ausreifung des Lebens zu ſo tiefen Charakterzeichnungen; nur Menſchen von wirklichen Lebenserfahrungen, die ein Geiſtes- und Gefühlsleben in ſich ſelber ausgebildet haben, können die Charaktere in Shakeſpeare begreifen, in Händel ergreifen. Den feinſten Werth ſeiner Geſänge zu ermeſſen, ſind gewiß ſehr wenige Menſchen bei einer erſten Kenntnißnahme im Stande. Uns iſt aus einer Reihe der intereſſanteſten Erfahrungen klar geworden, daß ſie gemeinhin erſt da recht aufgehen, wo die Hörer ſich in einem erhöhten Gefühlsſtande in Lagen befinden, in welchen ſie eine vorbereitete Empfänglichkeit entgegen bringen. Daß ein ſiegreicher König (Georg II.) über Händels Siegesfeier von tief innerlicher Erregung erfaßt ward, das begreift ſich von ſelbſt. Die große Macht ſeiner nationalen und kriegeriſchen Geſänge kann man bei irgend einer entgegenkommenden Gelegenheit immer von neuem erproben. So iſt es nicht ſchwer, auf glückliche oder unglückliche Liebende, auf ſolche die an einem inneren Grame bluten, mit wohl oder übel gewählten Tonſtücken Händels die außerordentlichſten aufregenden und beſchwichtigenden Wirkungen zu

machen. Dem Republikaner Schölcher iſt in England, als er dahin in die Verbannung ging, die Händel'ſche Kunſt der große Quell des Troſtes und der Erhebung geworden; nichts iſt für einen in Händel Bewanderten frappanter, wie wohl nichts natürlicher als dieß. Die Thaïsarie im Alexanderfeſt iſt gewiß Tauſenden ein verſchloſſener Buchſtabe; einen Haudegen wie den General Clouet, einen genauen Kenner Händels, riß ſie in Begeiſterung und riß dann aus ſeinem Munde auch die Hörer in Bewunderung hin. So gehört auch zur vollen Würdigung vieler der Händel'ſchen Charakterzeichnungen eine gewiſſe Ausbreitung hiſtoriſcher Kenntniſſe; ihr Reiz wird ſich dann noch ſehr erhöhen durch die Beobachtung des geſchichtlichen Verſtändniſſes, in dem der Tondichter, wie wir von Shakeſpeare ſagten, in allen Völkern, in allen Zeit- und Lebensverhältniſſen Alles gleichſam in ſeiner eigenen Sprache und mit dem Sinn für jederlei Art und Natur las. Es kann ihm geſchehen, daß ſein Samſon und Herakles etwas von einem chriſtritterlichen Anſtrich erhalten, wie an Shakeſpeare's Helden im Troilus etwas der Art aus der Quelle anhängen blieb; dieß hebt das Unverfehlte nur um ſo glänzender hervor. An Händels griechiſchen Figuren iſt kein franzöſiſcher Schnitt zu entdecken wie bei Gluck oder Racine; an ſeinen Hebräern hat man allezeit das großartige nationale Gepräge bewundert, wie es Michelangelo ſeinen bibliſchen Geſtalten aufzudrücken wußte. In dieſer Kunſt der Zeit- und Localfärbung hat Händel noch ungleich Größeres zu ſchaffen Gelegenheit gefunden.

Zeit- und Localfärbung

Wir zeigen, daß in dem eigentlichſten Werke des Dramatikers, der Kunſt der Charakteriſtik, in Händels oratoriſchen Dramen der neueren germaniſchen Kunſtpraxis Genüge gethan iſt; der Tondichter hat ſich in dieſer Richtung noch weitere Wege gebahnt oder bahnen laſſen, um einer ſclaviſchen Einengung in die Formen des antiken Drama's zu entgehen. Das muſikaliſche Drama, ſagten wir oben, konnte dem poetiſchen in die größere epiſche Breite zuſammengeſetzter Handlungen nicht folgen außer auf Koſten der muſikaliſchen Reinheit und Tiefe zu Gunſten des hiſtrioniſchen und orcheſtralen Spieles.

Händel aber ſuchte eine andere epiſche Ausbreitung auf anderem Wege zu erreichen, der ihm geſtattete, ſeine Tonkunſt vielmehr zu vertiefen, ſtatt ſie zu verflachen, eine muſikaliſche Ausdehnung zu gewinnen ohne die muſikaliſche Beſchloſſenheit aufzuopfern, Maſſenwirkungen zu machen nicht durch das Anhäufen der orcheſtralen Klangmittel ſondern durch mannichfaltigere Geſtaltung der Geſangsmaſſen, der Chöre. Der Chor der italieniſchen Oper war gewöhnlich nichts als ein einziger einfacher Freudenerguß zum Abſchluß der glücklich verlaufenen Handlung. Hätte Händel nach ſeinem Rückgang auf die Form der alten Tragödie in ſeinen oratoriſchen Dramen den Chor immer und ſtreng, wie in ſeinem Herakles z. B., in der betrachtenden Haltung des antiken Chors zu behandeln gehabt, ſo wäre eine charakteriſtiſche Eigenheit der Geſänge nur nach ihrem ſachlichen Gehalte, nicht zugleich eine ſubjective Verſchiedenartigkeit der dargeſtellten Menſchengruppen zu unterſcheiden geweſen. Machte man aber die Chöre, herausgehend aus der alten Praxis, zu Theilnehmern der Handlung, die von allen leidenſchaftlichen Erregungen mit ergriffen werden, ſo war der Anlaß gegeben, Maſſenindividuen in ebenſo ſcharfer Charakterzeichnung zu unterſcheiden wie Einzelperſonen, den Chören die durchſichtige Verſchiedenartigkeit wie den Einzelgeſängen zu geben, und ſo auf einer ideal ausgedehnten Bühne den Handlungen jenen großen Hintergrund zu verleihen, als ob ſie von ganzen Völkern getragen wären. Dieſe Eindrücke erhält man in all den Dramen, in welchen mehr Volksactionen als Handlungen zwiſchen Individuen dargeſtellt ſind; in den Glaubens- Freiheits- Eroberungs- und Vertheidigungskämpfen der Hebräer in Debora, Athalia, Maccabäus, Joſua, Saul treten uns gerade durch die preiswürdige muſikaliſche Behandlung Chöre entgegen, in welchen man wahrhaft das Gedränge eines ganzen von anderen Antrieben anders bewegten Volkes auf- und abwogen ſieht, und die zugleich ein hiſtoriſch nationales Gepräge tragen, das die Zeitlichkeit und Örtlichkeit der Action in der ſchärfſten Zeichnung und Färbung von jeder andersartigen unterſcheidet. Von dergleichen

Aufgaben und Leiſtungen war nichts in der früheren Oper, weniges in der ſpäteren reformirten bei Gluck, nichts bei Mozart, der weder den Anlaß dazu ſuchte noch das Talent dazu beſeſſen hätte. Zu dieſer Auffaſſung der Gegenſätze nationaler Charaktere wäre auch Händel wohl ſo leicht nicht gelangt, wenn ihn nicht die Wanderjahre ſeiner Jugend in drei beneidenswerthen Schulen angeleitet hätten, unter Deutſchen ein Deutſcher, unter Italienern ein Italiener, unter Engländern ein Engländer zu ſein. Gleich in ſeinem erſten von der romantiſchen Oper abweichenden Drama, dem Schäferſpiel Acis (um 1720), wo er uns in die Glühwärme des ſiciliſchen Himmels verſetzt, war ſchon die Gabe der Witterung für anderer Zeiten und Völker Geiſt und Natur zu erkennen, die ſonſt nur großen Dichtern und Geſchichtſchreibern eigen iſt. Dieſe Gabe hatte ſich dann in jenem Zwiſchenſpiel ſeiner undramatiſchen Werke in aller Breite entfaltet, wo er in jedem einzelnen in eine andere Atmoſphäre zu verſetzen verſtand. Man hat in Shakeſpeare's dramatiſcher Kunſt nicht am wenigſten zu bewundern gehabt, wie er im Sommernachtstraum und im Sturm neue Schöpfungen von Welten und Weſen heraufzauberte, für die ihm die Natur keine unmittelbaren Vorbilder gab; die ähnliche Kraft hat man in Händel zu beſtaunen, wenn man in die phantaſtiſche Traum- und Wunderwelt herübertritt im zweiten Acte der Semele und in Zeit und Wahrheit. Wandelnd unter dieſen allegoriſchen und mythiſchen Schatten, denen die Musculatur körperlicher Weſen gebricht, weiß ſich der Tonkünſtler einen Boden zu bereiten, der uns wie in eine andere Welt von anderen Bedingungen ſtellt, und wie in einem ganz eigenen Klima athmen macht. Neuere Künſtler haben ſolch eine Wahnwelt von Elfen und Feen maleriſch durch Inſtrumente zu charakteriſiren verſucht, wo doch ein gegenſtändlicher Vergleichungspunct nicht gegeben war; nichts der Art iſt von Händel in den Geſängen ſeiner Grazien und Amoretten verſucht, der alle ſeine magiſchen Wirkungen nur durch ein geiſtiges Blendlicht macht, das er aus ſeiner ſublimeren Auffaſſung der gegebenen Bühne auf den Gegenſtand zurückfallen läßt. Andere

Beiſpiele ſeiner Kunſt der Localfärbung ſind ergreiflicher, aber darum nicht weniger überraſchend. Wer den vollen Eindruck gegenwärtig hat, wie weltumfaſſend die Geſänge der Geſammtchriſtenheit im Meſſias ſchallen, der möge damit die andächtigen Chöre der verborgenen Chriſtenſecte Antiochiens (in Theodora) vergleichen: in welchen man ſich wie in unterirdiſchen Räumen beengt, in einer gedrückten Kirche fühlt, aus welchen man die Schüchternheit eines kleinen Conventikels, einer erſt werdenden Gemeinde heraushört, deren Frömmigkeit in der erſten Jugend ihres Glaubens von größter Innigkeit, Vertrauensfülle und jungfräulicher Reinheit, aber von einer gewiſſen Paſſivität iſt, wie ſie der kleinen gefährdeten, von einer heiligen Jungfrau geleiteten Gemeinde gemäß ſcheint. Am ſchlagendſten bewährt Händel ſeine Kunſt, untergegangene Zeiten gleichſam wieder lebendig zu machen, in den oratoriſchen Dramen, wo er ſich unter Juden und Griechen bewegt. Es iſt bekannt und anerkannt, daß er ſchon ſeine Pſalmen und noch entſchiedener dann die Hebräerchöre in jenen Dramen ſo im Charakter israelitiſcher Volksthümlichkeit anlegte, „daß ſie in dem Tempel des alten Bundes hätten geſungen werden können“. Wenn noch Saft und Trieb in dem Judenthume dieſer Tage wäre, es müßte in Händel den erleuchtetſten Ausleger ſeiner alten Dichter und Propheten verehren. Für den Mann, der das andächtige Leſen der Bibeltexte in religiöſer und künſtleriſcher Pietät von Jugend auf geübt hatte, war dieſe Einlebung in den Geiſt des alten Volkes an der Hand ächter Urkunden aus alter Zeit vielleicht nicht ſo ſchwer; ſie ſchien ihm über dieſen Urkunden unbeabſichtigt, ohne Willen und Wiſſen zu gelingen; wie ihm denn über einer apokryphen Überlieferung von weniger beſtimmtem Volksgepräge ſeine Suſanna eben ſo unwillkürlich zu einer Idylle allgemeineren Charakters ward, die uns zutraulicher, anheimelnder, neuzeitlicher berührt. Am wunderwürdigſten aber iſt es, wie ſich Händel in der antiken Welt bewegt, wo ihm kein ſo unmittelbarer Anhalt wie in den hebräiſchen Stoffen gegeben war, wo ihm nur moderne Dichtungen von ſehr ungleichem Werthe vorlagen. In dieſer Beziehung

ſchien ihm an Drydens Alexanderfeſte die leichteſte Arbeit gemacht, in deſſen Ode „kein Wort war, das nicht den Geiſt reinen Alterthums athme“. Auch Marcello hat dieſe Dichtung in Muſik geſetzt und im Streben nach antiker Simplicität die gemuthmaßten Formen der alten griechiſchen Muſik zu dem griechiſchen Stoffe heraufzubeſchwören verſucht; dagegen that Händel hier wie überall: er hielt an den Formen die ſich die neuzeitliche Muſikbildung gewonnen getreulich feſt, aber er wußte in ihnen ſicheren Griffes den geſchichtlichen Geiſt zu bewahren, im geraden Gegenſatz auch zu dem ſpäteren Gluck, deſſen reformirte Opern nach Chryſanders treffender Bezeichnung „modernen Geiſt in ſorgſames hiſtoriſches Colorit hüllen“. Ein faſt noch friſcherer antiker Hauch weht uns übrigens aus den drei Werken von Händel an, deren Texte ſich an alte Quellen, Ovid und Sophokles, anlehnen, wenn gleich ſie in modernerer Färbung als Drydens Ode gehalten ſind. Was hier geleiſtet iſt, wird man kaum richtig würdigen, wenn man ſich nicht des ganzen Standes der damaligen philologiſchen und poetiſchen Bildung vergegenwärtigt. In Deutſchland war die Humaniſtik des 15. und 16. Jahrhunderts, die in Italien Kunſt und Wiſſenſchaft unmittelbar mit dem Geiſte des Alterthums neu belebte, bleiſchwer untergeſunken in den Grund der Schule, und es dauerte Jahrhunderte, ehe ſie von da wieder auftauchend die ähnlichen Wirkungen auf deutſche Kunſt und Wiſſenſchaft ausüben konnte. Vor Voß war Niemand im Stande geweſen, ein Werk altgriechiſcher Dichtung auch nur entfernt in der Art zu überſetzen, daß man ſich in die Zeit des Originals hätte verſetzt fühlen können. Noch Wieland bequemte ſeine antiken Stoffe mehr ſich, als ſich ihnen an; noch Leſſing hat in ſeinem Philotas nichts von der Gabe bewährt, durch ein πρέπον der Schreibart die alte Zeit lebendig zu machen. Ein halbes Jahrhundert früher hat Händel muſikaliſch dieſe Kunſt verſtanden. Man darf von ihm wie von Shakeſpeare behaupten, daß vor ihnen Beiden in den germaniſchen Landen Niemand das Antike mit ſo reinem Auge angeſchaut habe, wie der Eine in ſeinen griechiſchen Muſikdramen, der andere in ſeinen

römiſchen Geſchichtſtücken. Wir wagen es auszuſprechen, daß nicht Tizian noch Coreggio die feinen Linien antiker Formbildung ſo gefunden haben wie Händel in ſeiner Kunſt, daß nicht Raphael die idylliſche Gewährung der Götterehren an Pſyche in ſo anziehenden Bildern gemalt habe wie Händel die tragiſche Verweigerung der Götterehren an Semele beſungen hat, daß Händel die Nymphe von hoher Einfalt, die Galatea, bei aller modernen Formgebung muſikaliſch in untadlicheren Contouren gezeichnet habe, als Raphael maleriſch. Acis und Galatea iſt von Gay nach einer Ovidiſchen Metamorphoſe gedichtet, und obgleich Händel dieſe ſchwerlich verglichen hat, ſo iſt doch ſeine Compoſition ſo von Ovidiſcher Zierlichkeit Weichheit und Sinnlichkeit durchdrungen, daß der muſikaliſche Genuß nur gewinnen, gewiß keinen Eintrag erleiden würde, wenn man zur Einleitung der muſikaliſchen Aufführung die Ovidiſche Dichtung vortragen ließe. Die ganze Literatur des Schäferromans und Drama's vom 16—18. Jahrhundert beſitzt nichts von der idylliſchen Reinheit und Naivetät dieſes Werkes. — Wie der Dichter der Semele ſeinen heiklen Stoff ganz aus eigener Phantaſie dramatiſch in einer Weiſe geſtaltet und Händel muſikaliſch nach- und ausgebildet hat, daß in den Figuren des Zeus und der Here das wenigſt Mögliche von moderner Gefühlszuthat Eingang fand, haben wir oben angedeutet. In der ätheriſchen Idylle auf Berg Kithäron wird dem ſinnigen Hörer alles Reizendſte vorſchweben, was er als ſinniger Schauer von antiken Bildwerken aus dem Kreiſe der Eroten und Chariten geſehen hat; der Eroschor dort weckt uns das Gefühl, als müſſe man ihn hören umgeben von dem Schönſten, was der griechiſche Meiſel in dieſer Art geſchaffen hat: in ſo ächt antiker Naivetät iſt in dem anmuthigen Kunſtgebilde Sinnenfeuer und Seelenwärme, Wolluſt und Züchtigkeit, Reiz und Unſchuld verſchmolzen. — Der Herakles von Broughton ſcheint uns von allen Operntexten, die uns bekannt ſind, der vollkommenſte zu ſein; unter Händels Bearbeitung iſt er eines ſeiner cohärenteſten Werke geworden. Er iſt nach Sophokles' Trachinerinnen gebildet, mit allen Freiheiten eines Dichters aus

der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts; die Zuthat selbst aber der Liebesepisode zwischen Hylles und Iole, sahen wir zuvor, ist in einem wahren musikalisch-poetischen Tiefsinn gemacht, und gerade in ihrem Contexte kann man in der englischen Dichtung die glückliche Anlehnung an den Ton der antiken Tragödie heraushören, wie sie Göthe in seiner Iphigenia gesucht hat. Ein Ähnliches empfindet man auch über Händels Musik, ihrem verhältnißmäßig kälteren Colorit und ihrer strengeren Würde. Unter den Merkmalen, an welchen dieser Eindruck erprüft werden kann, ist das nächst Vergleichbare die vollständig durchgeführte Unbetheiligung der Chöre an der Handlung. Die hohe Ruhe, die eben hierdurch der Handlung verliehen wird, verstärkt sich noch durch die Rolle des betrachtenden Lichas, der noch eine Art zweiten Solochors darstellt. Sieht man sich die einzelnen Gesänge nach ihrer Anfügung an den einfachen Charakter der alten Zeit an, so ist deren eine ganze Reihe, in welchen sich selbst ein empfindlicher Kenner des Alterthums von den glücklichsten Inspirationen wird hingerissen fühlen, ohne sich weder von gezwungener Erborgung fremden Geistes, noch von abstoßender Modernität verletzt zu finden. Wie specifisch Händelisch das Alles klingen möchte, dennoch besitzt vielleicht die ganze neuere Musik kein Werk, das dem Geiste nach so ächt antik zu nennen wäre. Bei näherer Kenntniß und Vergleichung würde kaum ein Streit darüber sein. Vier Abende, an welchen man die beste Oper antiken Stoffes aus Händels Zeit, dann den Herakles, dann eine von Glucks Iphigenien, dann Mozarts Titus aufführte, müßten von einer alles entscheidenden Belehrung sein. Dem Titus fände man vielleicht Unrecht gethan durch die Zusammenstellung mit einem Gegenstande aus so entlegenen Regionen des Alterthums; wählte man aber ein vergleichbareres Gegenstück aus Händels Werken, die Theodora, in welche ein Stück Römerwelt hineinragt, dann wäre allerdings die Entscheidung noch viel näher gelegt, wo denn Zopf und Perrücke ist, bei dem älteren oder dem jüngeren Meister, und ob in der Auffassung fremder Welten und Zeiten von Händel ab Fortschritte oder Rückschritte gemacht worden sind.

Händel ward ſo, in einer innerſten geiſtigen Erfaſſung der Aufgabe, der Vollender der dramatiſchen Form des Muſikſchauſpiels nach dem Aufriß der antiken Tragödie, den die Erfinder der Oper vorgezeichnet hatten. Es hängt damit untrennbar zuſammen, daß er auch in Erhaltung und Ausbildung der einzelnen muſikaliſchen Formen, die ſie angegeben, ohne ſich zu weſentlichen Neuerungen verſucht zu fühlen, nur der Vollzieher der Geſetze wurde, die ſie unſchrieben hatten, als ſie über die chaotiſche Ungeſtalt der contrapunctiſchen Kunſt das Licht geworfen hatten, unter deſſen Wärmeſtrahlen ſich die lebendigen muſikaliſchen Formen naturgemäß wie von ſelbſt auseinanderſchieden, die monologiſche Arie, das Recitativ, die mehrſtimmigen Einzelgeſänge und die Chöre. An dieſen Formen, deren Durchbrechung und Verſchleifung Andere nach ihm berühmt gemacht hat, hielt Händel eigenſinnig in ſtrenger Sonderung feſt. Die große Formverwandtſchaft ſeiner Opern mit denen ſeines unmittelbarſten Vorbildes Scarlatti zeigt ſich ſo ausſchließlich in der Art, wie er als ein „Erfüller und Erklärer des Geſetzes", das jener zuerſt deutlicher formulirt hatte, die vorhandenen Tonformen verſchönernd ausbildete und veredelnd ergänzte, daß er ſogar die einzelnen dramatiſchen Züge, die bei jenem wie bei den Purcell und Keiſer anſetzten, eher wieder fallen ließ als zur Nachahmung aufnahm. Seine Opern waren nicht wie die aller Anderen vor und neben ihm Vorarbeiten zu der ſpäteren, in theatraliſchen Bedürfniſſen und Beſtrebungen entwickelten Oper, ſondern er pflanzte ſie als eine eigene „dritte Macht" zwiſchen der italieniſchen und franzöſiſchen Oper auf in eine Mittelſtellung, „welche die Oper weder vor noch nach ihm in ſolcher Beharrlichkeit und Ruhe hat einnehmen können". In ſeinen oratoriſchen Dramen, dem eigenſten Werke ſeiner Höheſtellung, zu dem er ſich aus jener ſelbſtbereiteten Mittelſtellung auf der Bühne den Weg bahnte, legte er nur die letzte Hand an dieſe Eigenbildung von einer ſo zu ſagen unoriginalen Originalität. Wenn Gluck eine Mitte ſuchte zwiſchen dem leeren Formalismus der Italiener und der franzöſiſchen Dramatik, und dabei den Italienern im Melodiſchen nicht

Feſthaltung der ſtreng gebundenen muſikaliſchen Formen.

genug thun konnte, so war es Händels Ehrgeiz, das musikalisch Schöne der Italiener mit germanischem Ausdruck und Geistestiefe zu durchdringen, wobei Er wieder den Neueren zu undramatisch und in die strengen monodischen Formen der Italiener allzu verwickelt erscheint. Es gilt uns nicht, die neuere Weise zu befehden, aber Händels Weise zu vertheidigen. Es gibt in aller Kunst und in allem Leben Formen, die mit dem Tage wie die Mode wechseln oder neueren unabweislichen Bedürfnissen weichen müssen; es gibt andere, die in sich von ewiger Natur, angemessen einer jeden Zeit sind, wie es Unformen gibt, die keiner Zeit angemessen heißen können. Die Alten hatten in ihren Tragödien stehende Formen der Rede und des Gesanges aufgestellt und in strenger Beobachtung eingehalten; die romanischen Völker, in einer Fortwirkung des antiken Schönheitssinnes, dem es nicht um das Bilden von vielem Neuen sondern um das schöne Ausbilden des Vorhandenen galt, folgten dieser Überlieferung. Die französische Tragödie meinte das antike Vorbild zu erneuern; das romantische Drama in Spanien kam aus freierer Formlosigkeit bei Lope zu strengerer Zusammenfassung bei Calderon zurück; selbst die schlesischen Dramatiker in Deutschland, wie Gryphius überkamen diesen Wechsel stehender poetischer Formen; so trugen die Italiener die ähnlichen beharrlichen Formen in die Oper über. Und nirgends gewiß war die Vorliebe für das Ausleben und Ausgestalten gegebener Formen angezeigter als in der Tonkunst, die das Richtige und Schöne in jeder einzelnen Richtung von je her nur in höchst langsamem Gange hat zur Reife bringen können. In dieser Beziehung blieb Händel ein Südländer; er hielt wie diese jene üblichen musikalischen Formen für ewige, weil in der Natur der Musik begründete Formen; auch haben sie ja allen Anfechtungen und Veränderungen der Zeiten und Moden in ihrem Grund und Wesen widerstanden. Wie viel geistiger aber der Deutsche diesen strengen Anschluß an die antike Überlieferung nahm, wie viel selbständiger und eigenartiger er bei ihm war als bei den Romanen, das mögen einige Fingerzeige anzudeuten versuchen. Die Alten bezweckten in allen ihren plastischen und redenden

Künſten eine typiſche Feſtigkeit der Darſtellung; dieß führte im Drama von ſelbſt zu jenen ſtehenden Rede- und Sangformen, denen ſie noch Maske und Kothurn hinzufügten, um den einzelnen Geſtalten wie dem Geſammteindruck des Kunſtwerks einen deſto ſtrengeren ſtiliſtiſchen Charakter zu geben. Ein Ähnliches in dem Muſikdrama zu bewirken, dienten die abgerundeten, in ſich abgeſchloſſenen muſikaliſchen Formen, die ſich in der Oper ausgebildet, vortrefflich; Händel klammerte ſich im inſtinctiven Herausfühlen dieſer ihrer Bedeutung an ſie an und ſuchte ſie nur in völliger Geiſtesfreiheit nach den jeweiligen dramatiſchen Anläſſen und Anforderungen aus- und umzubilden, ja ſie durch eigene Zugaben zu vermehren, nicht wahrlich um todte ſtereotype Formhülſen zu vervielfältigen, ſondern um in dem ſtetigen Äußeren das Innere in einer ſtetigen, ruhigen Durchbildung erſcheinen zu laſſen. Daß ihn gerade dramatiſche Zwecke dabei leiteten, kann man eben in dieſen ſeinen Zuthaten am gewiſſeſten nachweiſen. So iſt in den mehrſtimmigen Einzelgeſängen ſeiner Dramen, nicht in den undramatiſchen Werken, durchgehend eine ſtrenge Syſtematik zu beobachten, in der er ſich an ſelbſtgeſchaffenen Formtypen anhält, die aber beſtimmten Verhältniſſen durchaus naturgemäß entwachſen ſind, daher auch mit ähnlichen Situationen immer wiederkehren. So ſind die Stimmen aller ſeiner eintrachtvollen liebenden und ehelichen Paare immer auf Alt und Sopran vertheilt; ihre Duette liegen daher immer in dieſen gegebenen (nicht wie die Kammerduette in frei gewählten) Stimmen, in welchen ſie ſich in den einfachſten Terzen- und Sextenverhältniſſen, von anderen Intervallen nur ſpärlich unterbrochen, bewegen, immer in Terzen ſchließend. Dieß ſelbſtgegebene Geſetz iſt in ſo feiner Strenge befolgt, daß wo ſich über die Liebespaare irgend ein Schatten der Zwietracht, der geiſtigen Geſchicke oder Seelenſtimmungen wirft (Acis und Galatea, Zeus und Semele, Hyllos und Iole) das Stimmenverhältniß von Tenor und Sopran eintritt. Eben ſo ſtehend iſt es bei Händel, daß ſich alle Duette, die einen miſstönigen feindlichen Zuſammenſtoß ausdrücken, in dieſen letzteren oder in anderen Stimmverhältniſſen bewegen

und daß ſie ganz regelmäßig, und ſo auch die dramatiſchen Terzette und Quartette von ähnlichem Charakter, (niemals die in den Hymnen) in den letzten Takten mit einer Auflöſung des Gemeingeſanges, in der Einzelſtimme des überwältigenden oder des beſonders leidenden Theiles ſchließen. Mit welcher feinen Abſichtlichkeit und Bezweckung, und wie fern zugleich von aller Pedanterie, dieſe ſelbſtgeſchriebenen Regeln von Händel eingehalten wurden, iſt in den zarten Abweichungen am beſten zu beobachten, wenn er z. B. in den Duetten zwiſchen Salomo und der Mutter, zwiſchen Cyrus und Nitokris, die ſo viel ſittliche Übereinſtimmung ausdrücken und in jenen friedlichen Stimmverhältniſſen von Alt und Sopran laufen, in dem Schluſſe ohne Einklang von der tröſtenden und erhebenden Männerſtimme den Dank und die Klage der Frauen übertönen läßt. In jedem einzelnen Falle ſind dieſe Anordnungen immer von der lebendigſten und draſtiſchſten Wirkung. Und wie Händel in dieſen mehrſtimmigen Einzelgeſängen ſeine dramatiſche Freiheit unter ein feſtes, aber ein ganz geiſtiges naturgemäßes Geſetz ſtellte, ſo wieder in ſeinen dramatiſchen Chören, ſeine techniſche Willkür. Überall wo er den Dienern des Einen Gottes, Juden und Chriſten, andere heidniſche Völker, Baalsdiener, Philiſter, Babylonier, Perſer, Römer gegenüber zu ſtellen hatte, behielt er die Chöre von tiefſinnigerem Bau, von ſtrengeren der älteren Kunſt entlehnten Formen, von gewählteren erhabeneren Harmonien den monotheiſtiſchen Völkern vor, die dadurch ſelbſt wo ſie in die Handlung eingreifen ſtets in einer gefaßteren, gelaſſeneren Haltung erſcheinen; den anderen in ſinnlichen Religionsvorſtellungen befangenen Nationen lieh er gleichmäßig die möglichſt popular-lebendigen, melodiſch ohrgerechten, formal beſtechenden Geſänge voll dramatiſcher Leidenſchaftlichkeit, und von ſo einfacher Harmonie daß ſie auch einſtimmig geſungen ihre Wirkung nicht verlieren würden, wie weit ſie auch über die platten iſophonen Tanz- und Freudechöre der italieniſchen Opern hinausgewachſen ſind. Die feinen Unterſchiede, in welchen dabei die rohen Baalsdiener von den geſitteten Römern oder von den

Perſern in dem Dienſte des wahren Gottes auseinandergehalten ſind, bezeugen auch in dieſen Fällen, wie hier nicht der Geiſt einem blind überkommenen Geſetze, ſondern ein ſelbſtgeſchaffenes Geſetz dem ſchaffenden Geiſte dient.

So ließ ſich Händel durch die Rückſichten einer großartigen Stiliſtik bei den üblichen Formen des Muſikdrama's feſthalten; aus Rückſichten auf dramatiſche Anforderungen fand er ohnehin keine Gründe von ihnen abzugehen, da ſie in jenem wahrhaft muſikaliſchen Zeitalter ſelbſt nicht auf der Bühne, geſchweige außer ihr, als undramatiſch angefochten waren. Er fand ſie biegſam genug, ſie jedem Ausdruck dienſtbar zu machen; er fand ſie ausreichend, wenn nicht zu theatraliſch-hiſtrioniſcher Beweglichkeit, ſo doch zu jeder dramatiſchen Bewegung, bei der er nur nicht, einer realiſtiſchen Natürlichkeit zu gefallen, der vollen Ausbreitung ſeiner Kunſt verluſtig gehen wollte, in deren innerſter Natur der Zug nach Abſchließung und Abrundung jedes einzelnen Tonbildes gelegen iſt. Was Händels Chöre angeht, ſo wird man nicht behaupten wollen, daß irgendwo ſonſt dramatiſch lebendigere, vielgeſtaltigere und wirkungsvollere Sammtgeſänge geſchaffen worden ſind als die ſeiner oratoriſchen Dramen, die in der außerordentlichen Mannichfaltigkeit ihrer Formen überall durch die inneren Motive der Handlung beſtimmt und in der äußerſten Geiſtesfreiheit und Beherrſchung der Technik geſchrieben ſind: ob ſie, blos betrachtend neben die Handlung geſtellt, unter dem Zaum einer größeren Mäßigung einherſchreiten oder ob ihnen, wo ſie mitbetheiligt in die Handlung verflochten ſind, der volle Zügel der Leidenſchaftlichkeit frei gelaſſen iſt; ob ſie ſich breiter auseinanderlegen oder enger zuſammenziehen; ob ſie ſich in bauſchigen maleriſchen Figuren oder in der knappſt anliegenden Accentuiſtik bewegen; ob ſie in volksthümlicher Eleganz oder in kunſtreich gebundenem Stile gehalten ſind. Selbſt in dieſem Falle, wo die verwickelten fugiſchen Formen der älteren Kunſt zu dramatiſchen Zwecken tauglich gefunden werden, iſt es bekannt, mit welcher Zwangloſigkeit Händel die Schranken der gelehrten Form durchbrach und wie er mit

ſeinen frei hingeworfenen „Nebengedanken", mit dem was die Rege übertrat, auch die Kunſtgeübteſten entzückte durch die Weiſe, wie er das Intricateſte durchſichtig, wie er das Schulwerk zum Kunſtwerk machte und in die ſtarrſten Formen dramatiſches Leben goß. Wie er in ſolchen Chören die ſtrenge Schulform ſprengte, ſo legte er ſie in den mehrſtimmigen Einzelgeſängen geradezu ab. Der berühmte Meiſter des Duetts, Steffani, brachte ſeine künſtlichen Zwiegeſänge „zur Luſt der gelehrten Ohren" auf die Bühne; zu dem Terzett, meinte die Theorie der Zeit, gehöre ſchon der Gattung nach ein gelehrter Meiſter, „dem die Fuge wohl fuge"; das Quartett vollends rechnete man damals mehr zu den Chören als zu den Einzelgeſängen. Dieſen Anſichten entſprach Händel in ſeinen hymniſchen und undramatiſchen Werken; für ſeine dramatiſche Praxis aber ſchrieb er ſich ein anderes Geſetz. Er rückte dieſe Geſänge durchgängig aus der Kunſtſphäre in die Naturſphäre herab, und trat in abſichtlichſter Einfachheit auf die durchſichtig klarſten Formen zurück, durchaus nur um der dramatiſchen Zweckmäßigkeit willen, die auch dort nicht aus den Augen verloren iſt, wo er ausnahmsweiſe einmal (z. B. im Maccabäus) die kunſtvollere Geſtalt des Kammerduetts bei einer beſonders ernſten Gelegenheit verwandte. Wie ſchlicht und ſchüchtern ſich dieſe Enſembleſtücke gegen das ſpäter gewordene ausnehmen, doch hat Händel mit ihrer Hülfe bereits an alle die ſpäteſten Mittel dramatiſcher Geſammtwirkung gerührt. Schon in ſeinen Opern begegnet man Finalen im ſogenannten Gluck'ſchen Stile von ſo moderner Geſtaltung, daß bei ihrer Aufführung „in keinem Zuhörer auch nur entfernt der Gedanke eines Händel'ſchen Urſprungs aufkäme"; im Ezio, den Gluck und Händel über einerlei Text (von Metaſtaſio) ſetzten, fand Chryſander, daß in Bezug auf Betonung der Worte und Bildung der Melodie auf dem Grund der Dichtung bei Gluck kein einziger Satz begegne, der die Kernhaftigkeit und in den Mittelpunct dringende Richtigkeit der Betonung Händels erreichte, gegen den Gluck ſelbſt im Dramatiſchen überall zu kurz komme. So wird es auch kaum beſtritten werden, daß Händel den großen recitativen

Stil zu dramatiſchen Effecten benutzt hat, die ſchwer überboten werden können. Der beanſtandete Punct blieb allezeit die Behandlung der Arie. Das ſtehende Urtheil war *gegen* ſie gekehrt, weil ſich einmal das ſtehende Urtheil *für* die Chöre ausgeſprochen hatte, in welchen die Großartigkeit und Erhabenheit ihren Ausdruck fand, die einmal für den Kern des Händel'ſchen Genius galt. Gegen die Richtigkeit dieſer *Vor*urtheile mehr als Urtheile ſpricht bei einem Tondichter wie Händel, der die Aufgabe ſeiner Kunſt durchaus nur in der Darſtellung geiſtiger Charakter- und Seelengemälde ſuchte, jede Vermuthung von vornherein, ſchon weil ſich die Seelenbewegungen, an welchen große Maſſen Theil haben, zumeiſt nur auf jenen engeren Kreis von Empfindungen beſchränken, die wir Stimmungsgefühle nannten: während das, was in der Fülle des individuellen Einzellebens vorgeht, ein durchaus unermeßbarer Stoff iſt. So war denn auch unter Händels Zeitgenoſſen nicht anders, als bei den befugteſten neueren Beurtheilern des großen Mannes die Meinung keineswegs die, daß er nur der Meiſter des chormäßigen Ausdrucks und in der Schilderung des individuellen Seelenlebens minder mächtig ſei, ſondern vielmehr die umſichtigere: „daß nicht die Großartigkeit, ſondern die Schönheit die Sonne ſei, die im Mittelpuncte der Händel'ſchen Schöpfung leuchte"; daß Kraft und Gewalt wie Zartheit und Innigkeit dem Meiſter gleich eigen waren, den die Zeitgenoſſen in ſeinen vollſtimmigen Machtgeſängen mit dem muskelſtarken Herkules, in ſeinen anmuthvollen Liebesgeſängen mit der mediceiſchen Venus verglichen; der ſie einmal wie ein Briareus unter den Titanen gemahnte, dann wie ein Heiliger, deſſen Lieder würdig ſeien von den Engeln geſungen zu werden. In Wahrheit wäre es jedem Kenner, der die Tonkunſt auf ihren ſeeliſchen Gehalt anſieht, außer jedem Bedenken, daß er, wenn er Eines von Beiden, Händels Chöre oder Arien, zum Opfer geben müßte, die monodiſchen Geſänge feſthalten würde. Man hat ſeine Arien, immer die da capo-Arie im Auge, kalt, trocken, ſteif und allzu förmlich nach Einer Schnur geſpannt

gefunden: da doch Händel gerade in nichts ausgezeichneter iſt, als in der merkwürdigen Veränderungsgabe, in der er durch einen ſteten Wechſel von Ton- und Taktarten, von Rhythmen und Modulationen aller Monotonie ausbog und ſchon in ſeinen Opern „abſichtlich aller Ähnlichkeit zwiſchen Einer Arie und irgend einer anderen in derſelben Oper auszuweichen ſchien“. Wenn Burney Händels Partituren mit anderen von Graun Haſſe Galuppi Piccini Sacchini verglich, war er von nichts ſo betroffen, wie von der planmäßigen Mannichfaltigkeit Beſchloſſenheit und ſelbſtändigen Verſchiedenheit ſeiner Geſänge. Händel wußte ſich ſehr wohl von der Rundſtrophe aus durch Cavatine, Ariette, Arioſo und begleitetes Recitativ die Stufen offen zu halten zu jeder Weiſe lebendigen Ausdrucks in leidenſchaftlich bewegten Momenten, die nothwendig in ſich ſelber abgeſchwächt werden, wenn alle jene Formen ein für allemal Preis gegeben und in einander gemengt ſind. Und wie große Maſſen eben jener zweitheiligen da capo Arien finden ſich doch bereits in ſeinen früheſten Opern, welche die Kenner durch die Fülle ſchon der techniſch muſikaliſchen Kunſt gewannen, die er gerade in dieſer Gattung in einem weit ſtärkeren Maaße als ſeine Vorgänger entfaltete. Dennoch gab es auch zu ſeiner Zeit ſchon ſolche, die an dem regelrechten Bau, an dem Mittelſatze, an der Rückkehr des erſten Theils, an den Wiederholungen innerhalb des wiederholten Hauptſatzes dieſer Arien auszuſetzen hatten: es waren die Gottſched und ſeines Gleichen, die zuerſt das proſaiſche Verlangen ſtellten, (welches der Tonſprache ihre weſentliche Unterſcheidung von der Redeſprache rauben würde,) es ſolle kein Wort, in einem Geſang ſo wenig wie in der Rede, wiederholt werden. Alle Muſik erträgt aber nicht nur, ſie erfordert geradezu die Rückkehr eines gehörten Geſanges, die ſchon darum erfreuender wirkt, weil es eine Eigenthümlichkeit des Gehörs iſt, ein ſchon gekanntes lieber als ein ganz fremdes zu hören, in das es ſich immer erſt zu finden hat. Niemand ruft im Schauſpiel da capo, in Concert und Oper Alle; die das am eifrigſten mitthun, ohne andere als ganz äußere Gründe, die werden am heftigſten gegen die da capo

Arie eifern, die dieſem Rufe wie einem Gebot ſchon in der Anlage zuvorkam aber aus inneren geiſtigen Gründen! Wer in einer Arie mehr als eine Leiermelodie ſucht, für den liegt gerade all ihr ſeeliſcher Werth darin, daß die Empfindung, die ſich in ihr ausſprechend ausleben ſoll, ihre Luſt darin findet, immer, ſelbſt wo es ſie quält, auf ſich ſelber zurückzukommen und dem Hörer ihr Bild aus ſo vielen Standpuncten als möglich zu zeigen: wer in Joads Arie „O Herr zu dem wir flehn“ die Wiederholung der Frage „iſt dieß dein hart Gebot?“ mit allen ihren achtmal wechſelnden Tonausdrücken ſtreichen wollte, der ſtriche einfach die Muſik. Nicht minder natürlich als ſolche Wiederholungen innerhalb eines Satzes iſt in der Rundſtrophe die Rückkehr des Hauptſatzes nach der Unterbrechung eines Mittelſatzes, aus gleichen pſychiſchen ja ſelbſt ſchon aus rein ſinnlichen Gründen. Den wenigſten Gemüthsregungen iſt es eigen, in Einem Zuge und Grade und Stande unverändert auszuhalten; die Bewegung ermüdet und ſetzt ab, ſetzt aus, nicht um abzutreten ſondern um neue Kraft zu ſammlen; ſie beugt aus in verwandte Empfindungen, in Betrachtungen, in Vergleichungen, dann überwiegt und überwindet wieder der erſte Haupteindruck, zu dem der muſikaliſche Ausdruck naturgemäß wiederkehrt. In zahlloſen Fällen liegen in den Händel'ſchen Rundſtrophen dieſe Motive zu Tage, die ihrem Bau die Unterlage geben; wir wollen nicht geſagt haben, daß es in allen der Fall ſei. Bei den fabrikmäßigen Textdrehern war dieſe Form einmal überkommen, und ihre mechaniſche Anordnung führte dann auch muſikaliſch oft genug zu einer ſeelenloſen Manier; den Geſangkünſtlern jener Zeiten aber war es ein Ehrgeiz, ſelbſt in ſolche ſtagnirende Waſſer Fluß und Bewegung zu bringen. Die Zeit iſt über dieſe beſondere Form der Arie hinweggegangen; die Gefühlsandacht iſt in dieſen Geſchlechtern nicht mehr zu finden, die bloße Geduld nicht, bei ſo breiten Ergüſſen des Empfindungslebens auszuharren. Dieſe Veränderung war wohl ſchon zu Händels Zeit zu bemerken; in ſeinen oratoriſchen Dramen und undramatiſchen Werken, wo ſie gerade leichter zu ertragen ſchien, wird die Rundſtrophe viel ſeltener als in

ſeinen Opern. Bei der Aufführung ganzer Werke wird man dem umgewandelten Geſchmacke ſo weit huldigen dürfen, daß man ſich bei ungeſchickten Texten auf den Hauptſatz beſchränkt, oder daß man, wo der Lauf der Handlung dadurch gewinnt, die Wiederkehr deſſelben ſtreicht und durch die Rückſchiebung des Nachſpiels hinter den zweiten Theil erſetzt; ſehr oft belebt auch der kahle Abbruch nach dem Mittelſatz und der unmittelbare Übergang zu dem folgenden Recitative die Action aufs glücklichſte: auch dazu hat Händel einmal in der Suſanna gleichſam den Weg gewieſen. Wollte man in dieſer Weiſe vorgehend Werke wie Belſazar, Samſon, Semele, Herakles mit den dramatiſchen Mitteln aufführen, mit denen wir heute allein gewohnt ſind Muſikdramen darſtellen zu ſehen, man würde ſtaunen über die dramatiſche Gewalt, die in dieſen ſchleppend und ſteif geſcholtenen Monodien verborgen liegt.

So ähnlich iſt es auch mit der Kraft und Wirkung der Inſtrumentalbegleitung, über die noch viel mehr geſcholten worden iſt. Bei den Fachmännern des Tages gilt es für eine ausgemachte Sache, daß Händels Begleitungen, zumal ſeiner Arien, dürftig und matt, von einer zur Manier getriebenen Einfachheit, von einer ermüdenden Leere ſeien. Ein Zuhörer, meinte Ulibiſchew, der bei einem mager durch ein Quartett begleiteten Muſikſtück Händels kalt geblieben ſei, würde ſich auf die Kniee niederlaſſen, wenn er daſſelbe Stück in der Fülle neuerer Inſtrumentation hörte! die Macht des Halleluja werde um die Hälfte vermindert, wenn nicht gar zerſtört, wenn man der toniſchen Maſſe die Mozart'ſchen Zuſätze entziehe!! Er betete dieſem Angebeteten nach, dem ſelbſt die Begleitung Händels für kahl und veraltet galt, der ſie daher in einigen ſeiner Werke ausfüllte, ſchon dem Geſchmack ſeines Gönners van Swieten zu Liebe, der den alten Meiſter geſchmackvoll umgekleidet zu ſehen wünſchte, ſo daß er bei all ſeiner originären Feierlichkeit „auch dem Modegecken gefalle!“ Wohlkundige Zeitgenoſſen Mozarts haben aber gleich damals befunden, daß er durch ſeine Arbeit Händels Geſangſtücke oft zu ganz was anderem gemacht habe, als ſie

nach des Setzers ſtets auf das Ganze gerichtetem Plane ſein ſollten; und wenn neuere Unterſuchungen ergeben haben, daß der Bearbeiter hier und da in ſeinen Zuthaten nichts gethan habe als was von Händel ſelbſt bereits geſchehen war, ſo ſind wieder in anderen Theilen der Bearbeitungen ſchreiende Misgriffe gerügt worden von höchſt unbefangenen Beurtheilern, die bei Händel mit all ſeinen beſcheidenen Mitteln oft weit größere Effecte gemacht ſahen als mit allem Pomp der gegenwärtigen Inſtrumentation. Das hat gleichwohl das Vorurtheil nicht austilgen können; und noch jeden Tag kann man erleben, wie die Directoren, und vielleicht gerade die ernſteſten, am eifrigſten geſchäftig ſind, die bei Händel nicht ſeltenen ganz begleitungsleeren Arientakte ſtattlich auszufüllen. Über ſolche ſtümperhafte Meiſterer hatte ſchon Rouſſeau zu ſpotten, der wohl wußte, daß oft wahre Wunder, immer die beſtimmteſten Abſichten unter der ſcheinbaren Läſſigkeit ſolcher Lücken verborgen ſind: wie denn Händel an ſolchen Stellen, wo er die Tonwerkzeuge ſchweigen heißt, ausnahmslos in höchſt greiflichen Zwecken die Singſtimme allein will wirken laſſen und ihr daher die volle Freiheit des Recitativs ertheilt. So war denn überhaupt unter den Zeitgenoſſen Händels, den ſein gezwungener Bewunderer Mattheſon in ſeiner Begleitungskunſt als den Lehrer und Meiſter der Italiener pries, das Urtheil über ſeine Inſtrumentation ein weit anderes als heute. Man ſtand dort geſchichtlich noch den Zeiten näher, wo in allen Kapellen Brauch und Mittel dahin geſtellt waren, daß man zu der Ausführung nicht mehr Stimmen aufſtellte als im Satze geſchrieben ſtanden, daß alſo auf eine Quartettarie nie mehr als fünf Perſonen kamen; man wußte vielleicht auch zu ſchätzen, daß eben dieſe Beſchränkung auf das Nothwendigſte der verfeinertſten Ausbildung des Spiels wie des Geſanges, des Geſchmacks der Künſtler wie der Hörer, ſo förderlich war, wie die Entblößung von allem ſinnlichen Schauwerk auf der Bühne zu Shakeſpeare's Zeit die Schauſpielkunſt in ſich ſelbſt weit über das hinaus was wir heute kennen vervollkommnet hat. Dieſem alten Stande der Dinge gegenüber erſchien Händel ſeinen

Zeitgenoſſen als ein Revolutionär in dem Gebrauche der Inſtrumente. Er beſtürzte ſie durch die Weiſe, wie er ſein Orcheſter mehr als irgend Jemand vor und neben ihm vergrößerte, wie er in ſeinen Oratorien doppelt die Zahl von Stimmen und Inſtrumenten einführte, die man im Theater zu hören gewohnt war; ſie ſpotteten über ihn, daß er zu Jupiters Donnern noch Mars' Trompeten und Aeolus' Stürme geſellte; Bononcini nannte ſeine Geſänge, die mehr Sonaten als Arien heißen müßten, überladen mit Begleitung. Mozart fand ſie zu dünn; dem dafür ſeine Zeit anfangs Lärmmacherei vorwarf, bis er ſeinerſeits einem Beethoven zu mager vorkam, der ſpäter ſelbſt wieder überboten werden ſollte! So frißt in dieſen Dingen die jüngere Manier und Gewohnheit die ältere um ſo leichter und ſchneller auf, je mehr die Gewöhnung an maſſigen Spiellärm das Geſchlecht abſtumpft für die geiſtige Bedeutung der Tonkunſt. Der Verſtändige ſchüttelt dazu den Kopf, und ſucht ſich in die Abſichten der jeweiligen Meiſter und in die Gewöhnungen ihrer Zeiten vorurtheilslos zurückzuverſetzen. Man wird ſich dann bei Händel bald überzeugen, daß wenn er in der Praxis ſeiner Inſtrumentalbegleitung bei dem Stile jener Zeiten weſentlich beharrte, dieſelben Gründe dabei maasgebend waren, die ihn bei der Bewahrung der Geſangformen leiteten. Seine Begleitung iſt durch und durch eine Verſtärkung der ſtiliſtiſchen Feſtigkeit der einzelnen vocalen Tonbilder. Wo bei uns in dem ausdrücklichen Beſtreben, alle Mittel der Muſik ſtets zuſammenwirken zu laſſen, jedes Geſangwerk von Stelle zu Stelle durch das ganze Orcheſter begleitet wird, ſo iſt bei Händel kein Tonſtück dem anderen gleich, die kunſtreicheren darunter in ſich ſelber nicht gleich begleitet. Die einfacheren Arien, die ſich in ſeinen Partituren mit bloßem bezifferten Baſſe verſehen finden, waren beſtimmt nur mit dem Klavier begleitet zu werden; ohne ſie noch zu kennen, kann man immer im Voraus wiſſen, daß ſie zu ſeinen ſublimſten Geſangſtücken gehören, in welchen die Singſtimme die ganze Wirkung allein machen ſoll. Andere werden von einem einfachen Streichquartette begleitet, das in anderen wieder zu einem Quintett

anwächſt durch den Zutritt eines einzelnen Blasinſtruments; ſeine Wahl zu erklären, wird dem bloßen Leſer des Textes von vornherein klar ſein, der nur irgend eine Vertrautheit mit der muſikaliſchen Sprache jener Zeiten hat: oft iſt es durch eine bloße Rückſicht auf äußere Malerei, oft iſt es aus den feinſten geiſtigen Beziehungen gewählt, auf deren Fährte ja Händel ſelbſt in der kleinen Cäcilienode gewieſen hat. In anderen Geſängen treten mehrere Inſtrumente zu, wie es die ſtärkere Natur der redenden Leidenſchaften verlangt, nicht um ſich ein für allemal der ſingenden Stimme aufzudrängen, ſondern ſie zu ſtützen oder ihr den Lauf zu laſſen, je nach dem Gebote der inneren Bewegung. In Quartett, Quintett, Octett geht dann einmal das Soloſpiel der einzelnen Inſtrumente durch die ganze Arie durch, andere male wird es ſtellenweiſe durch alle gleichen Inſtrumente des Orcheſters verſtärkt; taktweiſe tritt die Orgel auf und wieder ab, die bei Händel, wo ſie nicht zu allen Bäſſen blos mitwirkt, ein Begleitungsinſtrument iſt wie ein anderes und denſelben Vorſchriften folgt. Und wie mit Arien Duetten und Terzetten, ſo iſt es mit den Chören. Es können gelaſſene Maſſengeſänge mit einem bloßen Quintett der ripieni begleitet, es können auch Arien von einer gewaltigen Größe von dem ganzen vollen Orcheſter getragen ſein; aber dieſe ganze Fülle der Tongewalt verſpart der Künſtler für die außerordentlichſten Gelegenheiten, die ungewöhnliche Wirkungen erheiſchen. Dieſer weiſen Sparſamkeit und wieder dieſer verſchwenderiſchen Mannichfaltigkeit gegenüber dünkt uns nach unſerem perſönlichen Geſchmack die gleichmäßige lärmende Begleitweiſe heutiger Zeiten eine bloße äſthetiſche Rohheit, von der man bei Aufführung Händel'ſcher Werke gut thäte, mit einem Sprunge der Beſcheidenheit in völlig gelehrigem Stillhalten zu der wohl durchgohrenen Praxis des alten Meiſters einfach zurückzukehren. Von der intenſiven Kraft dieſer orcheſtralen Ökonomie haben wir über unſeren Verwöhnungen allen Begriff verloren, wie von ihrer inneren künſtleriſchen Bedeutung. In der Vielgeſtaltigkeit, die durch dieſe Begleitweiſe alle die einzelnen verſchieden behauenen und verzierten Bauſteine erhalten,

ſcheint Händel nur der antiken Vorſchrift des mannichfachen Wechſels zu folgen; und doch gewinnt die Solidität des typiſchen Baues — nach der Forderung des antiken Kunſtſtils — das Weſentliche dabei. Das Concertartige ſcheint durch die Abrundung des einzelnen Muſikſtücks, der auch dieſe Begleitungsart dient, geſteigert werden zu müſſen; und doch wird weſentlich das Dramatiſche dadurch gefördert, weil die Begleitung, ſo ſtreng geregelt ſie der Vertheilung der Mittel nach erſcheint, ihren inneren Intentionen nach durchaus dem dramatiſchen Ausdruck untergeordnet iſt. Das Spiel in gleicher Berechtigung neben den Geſang zu ſtellen, die Orcheſterpartie zu einem an ſich, mit bloßer formaler Bedeutung befriedigenden Muſikſtücke zu bilden, wäre Händel nie eingefallen; ſeine Begleitung iſt nie an äußere Dinge verſchwendet, ſondern erhält erſt ihren Inhalt durch ihren Dienſt unter dem Geſange. Die höchſt geſtiegene Kunſt ſinnlicher Schönheit und geſetzlicher Geſtaltung in ſeiner reizendſten Inſtrumentalbegleitung iſt überall den geiſtigen Abſichten ſeiner Texte untergeordnet; ſie will den Glanz des Geſanges, des unmittelbaren ſeeliſchen Ausdrucks, nirgends verdunkeln oder gar verſchlingen, ſondern nur in ein höheres Licht rücken durch die ideale Steigerung, die energiſche dramatiſche Belebung, die ſie dem Worte verleiht. Dem Jugendfreunde Mattheſon ſchien das unvergleichlichſte darin gelegen, wenn die harmoniſche Kunſt „der lieben alten Leute" dazu verwendet würde, im Geſang den wahren Sinn der Worte und Leidenſchaften zu fördern. Dahin war Händels ſtetes Beſtreben gerichtet. Es würde Schillers — wenn er Kenntniß davon gehabt hätte — volle Bewunderung geweſen ſein, wie in der innigen Durchdringung von Spiel und Geſang bei Händel das Sinnliche und Geiſtige vermählt, die ſchöne Erſcheinung nur ein Kleid des beſeelenden Geiſtes iſt.

Wortausdruck.

Denn was ſchließlich die dramatiſche Kraft von Händel's Muſik, auch in ihren ſtereotypſten Formen, eigentlich ausmacht, das iſt der unlösbare Verband, in dem ſie mit der Dichtung ſteht: in dieſem Puncte iſt er der glänzendſte Stellvertreter jenes ganzen Zeitalters,

dem die geſungene Muſik noch als der Kern aller Tonkunſt galt. Einmal in ſeiner früheſten Jugend rief er über einem elenden Textſtücke aus: Wie kann ein Muſicus etwas ſchönes machen, wenn er keine ſchönen Worte hat! In dieſem Einen Ausbruch des unwilligen Unmuths lag gleichſam ſein Lebensgang und ſeine ganze Kunſtübung vorverkündet. Als er verekelt an der rohen Verſchrobenheit der deutſchen Unpoeſie jener Zeit aus dem Vaterland auswanderte, als er in England Purcell auf ſich wirken ließ, den man rühmte wegen ſeines wunderbaren Treffens des Sprachaccents der engliſchen Worte, als er ſeine fruchtbaren Bündniſſe mit den großen engliſchen Poeten und den alten hebräiſchen Volksgeſängen einging, Alles war nur eine einzige Bethätigung ſeines Bekenntniſſes zu dem großen Geſetze der Nothwendigkeit des Bundes zwiſchen Ton- und Dichtkunſt. Daſſelbe Bekenntniß ſtellte er nur in anderer Form aus in allen den häufigen Fällen, wo er über den öden Stellen ſeiner Operntexte in jenen Homeriſchen Schlaf verfiel, unverſucht den Wunderthäter zu ſpielen, der aus jedem todten Steine Tonquellen herausſchlagen könne. Sein Jugendgenoſſe Mattheſon bezeugte ihm dieß: er ſei zu Arien, deren Worte kein ſtarkes Abzeichen bemerkten oder keine nachdrückliche Leidenſchaft enthielten, nicht gut aufgelegt geweſen; er habe die Kunſt der Italiener mit guter Art und Anmuth zu tändlen nicht verſtanden, weil ſeine Gedanken auf größere Dinge gerichtet geweſen; wo dagegen die Sprache und Dichtung ſich zu ſeinem Vorſatz ſchickten, da habe er „durchgehends groß und meiſterlich gehandelt". Händel empfand, daß alle Muſik dem Worte natürlich geſellt iſt darum, weil ſie den Ton, ihren Stoff, ſobald er geiſtiges Leben, empfindenden Inhalt in ſich trägt, nur dem Worte entnahm. Überall iſt ſein Tonſatz von dem Sinne des Wortes in der Strenge bedingt, daß der Eingeweihte nur einen Text zu leſen braucht, um aus deſſen Werth und Bedeutung unbeſehen vorausſagen zu können, was ungefähr die Bedeutung und der Werth des Tonſtückes ſein möchte, das darauf aufgebaut iſt. Es iſt das höchſt Bezeichnende, was der Biograph bei Gelegenheit des Alexanderfeſtes, der wahren

Urkunde Händels über ſeine eigene Anſicht von der Macht der Muſik, ſagt: es ſei von der Muſik, getrennt von den Worten, wenig zu ſagen; es ſei ihr höchſter Ruhm, zu Drydens Dichtung den Kanon zu bilden, wie es Händels überwiegende Bedeutung ſei, das hier beſungene Grundverhältniß der Tonkunſt durch ſeine Erſcheinung allſeitig erhellt und zum Ideale erhoben zu haben! Wenn ſeine Geſänge da und dort für den formaliſtiſchen Feinſchmecker wenig melodiſchen Reiz haben ſollten, dieſen Reiz für den denkenden Hörer haben ſie immer, daß ihre Töne ſtets wie ein feinſtes Gewebe der Dichtung Wort um Wort und Silbe um Silbe angeſchmiegt ſind. Das Meiſterſtück bleibt dann immer die muſikaliſche Selbſtändigkeit, in welcher der Tondichter, abgelöst wieder von dem was des Poeten rhetoriſches Werk iſt, auf den Empfindungswerth, den gefühligen Sinn der Dichtung vordringt, in deſſen Pflege er dann, nach den Grundſätzen jener Zeiten, dem eigenen Genius der Muſik mit aller Freiheit folgt. Der erſte wahre Muſikkritiker, den Deutſchland gehabt hat, jener Mattheſon ſah jeden Geſangtext auf das Grundgefühl im Großen, die Gemüthsneigung, den Hauptaffect der darin vorwaltet, und dann im Einzelnen auf den „Wortverſtand“ an, in dem dieſer Affect ausgedrückt iſt: nach dem Verſtändniß, in dem der Tonkünſtler Beides ergriffen, beurtheilt er das Geſangſtück. Der Ton ruht dabei auf dem, was das Ganze und Innerſte betrifft; die Worte eines Geſangs galten für den Leib der Rede, der in ihm verborgene Sinn und Gefühlsgehalt für die Seele; ſie ſoll durch den Geſang das Licht erhalten, durch das ſie durchdringender leuchte als zuvor. Das iſt das Geſetz, nach dem Händel arbeitete. Er konnte ſich an Texten von ſchwerem weisheitsvollem Inhalte abmühen, der ihn nöthigte dem redneriſchen Accente ſich im treueſten Vortrage anzuſchließen; — er konnte (z. B. in der Arie „Auf den Grund Dich“ in Zeit und Wahrheit, und in einem Geſange in Theodora „Zu vollbringen Freundesthat“) auf lange verſchlungene Perioden ſtoßen, durch die er ſich durchzuwinden verſtand nicht allein ohne ihnen Zwang anzuthun, nein ſelbſt nicht ohne ſie durch ſeinen

Tonſatz dem Verſtändniß des Verſtandes näher zu bringen; — er konnte leirige engliſche Versmaaße oder matte italieniſche versi sdruccioli vor ſich haben, deren mechaniſche Scanſion er in feinſtem rhythmiſchen Inſtincte mit ſeinen eigenen Tonfüßen bog und brach, ohne in dieſer Gewaltſamkeit, ſo wenig wie in jener Schmiegſamkeit, den logiſchen Sinn zu verletzen, die ſtreng ſilbengerechte Declamation zu verlaſſen; was den eigentlichen muſikaliſchen Werth, Melodie und Geſang erſt bildet und ſchafft, iſt immer die Tiefe, die Energie, die Wahrheit des ſeeliſchen Ausdrucks in der Geſammtheit des Gefühlsgemäldes, des Tonbildes das er zu entwerfen hat. Kam ihm die Dichtung irgend dabei durch einen wahrhaft ergiebigen Empfindungsgehalt entgegen, da ſproßten ihm, wie wir früher angaben, die reizendſten Melodieblüten wie ungeſucht aus den Gefühlstönen der Worte empor: Schönheit des Ausdrucks und charakteriſtiſche Wahrheit fließen ihm dann in Eins zuſammen. Wo in dem Texte ein inneres Misverhältniß lag, das dieſe Gleichwägung ausſchloß, da fällt das Übergewicht ſtets der Wahrheit vor der Schönheit zu. Was von Shakeſpeare geſagt worden iſt, daß ihm allezeit das Intereſſe an der pſychologiſchen Wahrheit höher als das an der äußeren Schönheit geſtanden, das gilt von Händels Tonſtücken in jedem einzelnen Falle. Gerade dieß iſt es dann, was ſeinen Schöpfungen vor allen Anderen das Gepräge der Naturnothwendigkeit aufdrückt. „Die Schönheiten anderer Componiſten, ſagt Chryſander, liegen mehr an zufälligen Orten, je nachdem ihre Neigung ging oder ihnen ein guter Gedanke kam; bei Händel herrſcht hierin ſtets Nothwendigkeit; in den Kernpunct des Textes drängt ſich auch der Kern ſeiner Töne zuſammen.“ So aus innerſtem Grundſatz heraus reiht ſich Händel durchaus den Anſichten der geſunden Zeiten und der geſunden Menſchennaturen an, denen die Vermählung der Dicht- und Tonkunſt für das Grunddogma und Geſetz aller wahren Muſik galt. Er war des Sinnes der alten Hellenen, die auf die Spielmuſik als auf eine dürftige geiſtleere Kunſtweiſe geringſchätzig herunter ſahen. Er war des Sinnes der einfachen tonreichen Zeit der Minne-

ſänger, bei denen Wort und Weiſe noch Eine ungetrennte Kunſt war, unter denen der Marner ſang: gedoene âne wort, das ist ein toter galm. Er war des Sinnes jener Florentiner Operngründer, der Schöpfer aller neueren Muſik, die in der Tonkunſt nur die Blüte der Dichtkunſt ſahen. Er war des Sinnes eines Poeten wie Shakeſpeare, von deſſen Sonetten Eines mit Worten beginnt, die die geſchwiſterliche Einigung beider Künſte als ein Geſetz der Nothwendigkeit bezeichnen. Er war des Sinnes ſeines muſikaliſchen Vorgängers in England, Purcells, der ebenſo beide Künſte als Schweſtern benannte, deren Eine, die Poeſie, an ſich ein Aufflug ſei über Proſa und Redekunſt, die andere aber die Erhebung und Läuterung der anderen, der Poeſie. Er war des Sinnes des genialen Rouſſeau, der die muſikaliſche Welt erſt entdeckt zu haben glaubte, als er in der geſungenen Muſik die Sprache der Seele ertönen hörte. Er war des Sinnes eines Leſſing, der Poeſie und Muſik nur zu Einer und derſelben Kunſt beſtimmt zu denken neigte. Er war des Sinnes eines ſo empfänglichen Mannes wie Herder, der wortloſe Töne einen Trödelkram ſchalt, und der den Tonkünſtler vor Allen pries, der von der eingebildeten Herrſcherhöhe, auf der ſich der „gemeine Muſicus brüſte die Poeſie müſſe ſeiner Kunſt dienen", herabſteige um ſeine Töne den Worten der Empfindung dienen zu machen. Er war des Sinnes eines Künſtlers wie Göthe, der das Inſtrument nur im Geleite der Stimme hören wollte, weil ihm Melodien ohne Wort und Sinn wie flatternde Schmetterlinge erſchienen, die wir allenfalls haſchen möchten, „da der Geſang dagegen wie ein Genius zum Himmel hebe und das beſſere Ich in uns ihn zu begleiten anreize". Er war des Sinnes wie Gluck, der von Geſangſtellen von hohler formaler Schönheit verwerfend ſagte, „ſie röchen nach Muſik", ähnlich wie der correcteſte der neueren Tonkünſtler, Mendelsſohn, „eine nicht eindringende, nicht durchgedrungene, nicht poetiſche, ſondern blos begleitende, nebenhergehende, muſikaliſche Muſik" eben ſo wenig leiden mochte. Liegt in der treuen Nachahmung ächter Natur in Händels Geſängen das Geheimniß des in ſich Nothwendigen, das ſie

auszeichnet, ſo liegt darin ebenſo das Geheimniß ihrer dramatiſchen Gewalt, die weſentlich der Sänger durch ſein Eindringen in den inneren Sinn des Tonkünſtlers dem Hörer zu erſchließen hat. Händel hat es wohl um die Sänger verdient, daß ſie ſich ein wenig um ihn bemühen ſollten. Er war der unübertroffene Meiſter des Vocalſatzes; ſeine Werke ſind an Sangbarkeit unerreicht. In ſeinen 80 Bänden iſt nichts in Stimmlagen geſchrieben, was wie das Meiſte unter dem Neueſten zum Verderb der Organe gereicht, nichts Unausführbares, deſſen die Italiener ſelbſt bei Mozart ſchon fanden, während ſeit Beethoven unter den Einwirkungen des inſtrumentalen Unweſens das Zerquälen der Stimmorgane mit unnatürlichen Intervallen und Übertreibungen der Höhe begann, das auf kein Vermögen der Natur mehr Rückſicht nahm. Dafür aber, daß Händel dem Sänger ſeine Aufgabe von dieſer techniſchen Seite leicht gemacht hat, nahm er ihn dann von geiſtiger Seite ſchärfer in Anſpruch, wie Shakeſpeare ſeine Schauſpieler. Der Sänger hat wie der Schauſpieler alle Beziehungen der Handlung, alle Motive der Charaktere des Muſikdrama's zu ergründen; er hat daneben dem Tondichter noch größere Dienſte zu leiſten, als der Schauſpieler dem Dichter. Der Ton in der Schrift iſt unendlich vieldeutig, daher außerordentlich leicht misdeutbar; dieſelbe Note weich oder hart, heftig oder ſanft, trocken oder feurig geſungen, kann von Grund aus verſchiedene Gefühlstöne ausdrücken: daher das Wort ſo unerläßlich iſt als Führer in den Geiſt des muſikaliſchen Satzes. Die Naturnothwendigkeit der Zuſammengehörigkeit von Wort und Ton wird an keiner Stelle ſo klar wie hier: iſt die Note das nothdürftige Zeichen für den Gefühlston, den die Sprachſchrift nicht angeben kann, ſo iſt das Wort wieder der einzige genaue Wegweiſer in den feinſten Sinn des Tonausdrucks, den der Sänger, des Tondichters Ausleger, die beneidenswerthe Aufgabe hat mit bevorzugtem Verſtändniß herauszuleſen. Was man an Shakeſpeare's Schauſpielergenoſſen Burbadge rühmte, das gilt noch weit mehr von dem Sänger: kein Ton darf bei ihm fallen ohne die richtigſte Erwägung. Und was man allen Spielern Shake-

ſpeare's einſchärfen muß, das iſt ebenſo die Richtſchnur für die Sänger Händels: ſie ſollen der Sprache der Natur ſo nahe als möglich dringen, ſo fern als möglich bleiben von aller theatraliſchen Ziererei und Geſpreiztheit. Die Lehre jener Zeit war: daß der dramatiſche Stil anhalte ſo zu ſingen als ob man rede, oder ſo zu reden als ob man ſinge, als ob alles ungeſucht, ungezwungen aus dem Stegreif komme.

Ausſtellungen. — Tauſch der Texte und Melodien.

Wenn wir Händel und Shakeſpeare im großen Ganzen zuſammenrücken ſehen, wo es ſich um ihre gleich preiswürdige Kunſtübung nach den höchſten Grundprinzipien handelt, ſo laſſen ſich Beide nicht weniger nahe zuſammenſtellen in Bezug auf die mancherlei irregehenden Ausſtellungen, die man an Beiden gleicher Weiſe gemacht hat. Die widerſinnigſten, die widerſprechendſt gegenſätzlichen Urtheile ſind über Beide gleichmäßig laut geworden; die tiefſten Herabſetzungen haben ſich in Einerlei Mund mit den höchſten Lobpreiſungen vertragen; der Bewunderung hat ſich die Geringſchätzung gegenübergeſtellt; nicht ſelten wurde zum Ruhme gekehrt was zum Tadel gereichte und zum Tadel was zum Ruhme. Wir zeichneten eben den engen Anſchluß des Tonkünſtlers aus an die Wegweiſung der Dichtung, die er einmal gewählt hatte. Ein ſehr zuverſichtlicher Muſikurtheiler, Ulibiſchew, nannte dagegen Händel — im Gegenſatz zu Gluck der ſich mit dem Dichter ganz identificire — den Muſiker quand-même, den höchſten Verächter der Texte! Und es iſt wie eine Ausführung dieſes Urtheilsſpruchs, wenn Andere nicht ſelten ein gleichgültiges Verſetzen von einerlei Melodie von einem Texte auf den andern Händel zum Vorwurf gemacht haben: ungefähr ſo, wie wenn man von Shakeſpeare geſagt hat, er miſche gelegentlich auch unpaſſende Farben in ſeine Charaktere oder ſeine Frauen und Herren ſeien von ſeinen Clowns in Sitten und Reden nicht viel unterſchieden. Händel würde (wie Shakeſpeare) lächeln zu jenem Vorwurfe, der gemacht iſt von Solchen die ſeine Werke nicht zu einem Viertheile überſehen haben können. Die wirklichen Kenner Händels müſſen die Thatſache an ſich nicht allein zugeben, ſondern können ſie wohl noch verſtärkend belegen: daß in der That in ſeinen Werken nicht

wenige Arien und Chöre in Theilen und Anklängen, und auch in voller Übertragung auf andere Texte wiederkehren; daß einerlei Melodie ſelbſt in mehr als Einer Übertragung wiederklingt; daß ſeine Kammerduette und Pſalmen die Motive mancher ſpäteren Chorfugen abgegeben haben; daß inſtrumentale Begleitungen in anderen Verbindungen wieder aufgetaucht ſind; daß ſeine Cantaten ſo oft die Quelle zu ſeinen Opern, ſeine Opern zu ſeinen Oratorien wurden; daß ganze Werke, wie Zeit und Wahrheit, wie Gefäße zur Aufnahme von Opernmelodien geworden ſind, wie Mozarts David eine ganze Reihe von Sätzen aus ſeiner C moll Meſſe aufnehmen mußte. Unbeſtritten aber wie wir die unleugbare Thatſache laſſen, die uns ſelbſt vielleicht ſchwerer wiegt als manchem der Ausſteller, mögen wir angeſichts der ungeheueren Wucht der gegentheiligen Thatſachen kaum auf ſie achten. Wenn man jener Ausſtellung die rechte Betonung geben will, ſo muß man doch vor allem den ganzen Umfang der Tonſtücke Händels kennen, die rein aus den gegebenen Worten entwuchſen, die nur ihnen entſprechend ihnen ausſchließlich eigen geblieben ſind; dieſe Maſſe wiegt ſo ſchwer, daß die Anzahl der gegentheiligen wie Spreu in die Luft geht. Will man dann dieſe ausgeſchoſſenen Ausnahmsſtücke des näheren unterſuchen, ſo wird man ſicherlich zu den verſchiedenartigſten Gedanken angeleitet werden, in welcher Weiſe man ſich dieſe bald geſchickten bald ungeſchickten Verſuche, wie Einerlei Melodie verſchiedene Texte kleiden möge, zu erklären habe. War in dem Jünger dabei Gewiſſenhaftigkeit im Spiel, ſo bei dem Meiſter vielleicht Muthwille oder Läſſigkeit. Der vielgeſtaltende Schöpfer, der immer nach Neuem begehrte, der weniger als Einer „das Austreten ſeiner eigenen Pfade liebte", ſollte der nicht einmal in dem Übermuthe des Genius geſpielt haben, dem Licht das bei ihm alles erleuchtet einen ausnahmsweiſen Schatten unterzumiſchen? War der Leichtſinn gar ſo verdammlich, wenn er aus einer verlorenen deutſchen Anfangsoper einen ſchönen Satz den Italienern, aus einer italieniſchen den Engländern wiederholte, aus bloßer Freude an dem Satze, wie Mozart gelegentlich ebenſo Melodien, die ihm lieb waren, ſpäter

wiederbrauchte? Waren die Übertragungen auf einzelne Stellen beſchränkt, ſo machten ſie dem Biographen nicht ſelten den Eindruck, wie die Art in der ſich Händel fremdes Eigenthum zuweilen aneignete; es zeigt ſich dann ganz gewöhnlich, daß nur gewiſſe melodiſche Wendungen in neuer Verwendung zu ganz neuen Schöpfungen geſtaltet ſind. Wenn ſolche elementare Theile ſelbſt auf mehr als zweierlei Texte angewandt wurden, ſo wird ſich herausſtellen, daß ſie eine allgemeine Empfindung von Freud oder Leid in ebenſo einfachen als ſprechenden Modulationen ausdrücken, die ſich ſehr wohl ganz verſchiedenen Texten anfügen können. Der Art ſind die melodiſchen Gänge der Gavotte in einem Sange Othniels (heroes when with glory burning), die früher in einer Arie in Agrippina und einem Sang des Frohſinnigen gebraucht ſind: auf welche frohgemuthe Worte von paſſendem Maaße würden dieſe Töne aber nicht paſſen? Wie häufig ſind doch überhaupt dieſe Fälle, daß einerlei melodiſche Wendungen und Verflechtungen für völlig verſchiedene Worte gleich angemeſſen erſcheinen, die von einem einzigen ungemiſchten Gefühlsausdruck ganz durchtränkt ſind? Der bekannten Arie im Saul (Wild ſchwoll ꝛc.), die ganz friedliche Ruhe und ſanfte Beſchwichtigung athmet, ließen ſich leicht zehn andere Texte ebenſo treffend unterlegen. Im Floridant iſt einer unſtreitig entlehnten Melodie, die wie ein waliſiſcher Kriegsmarſch klingt, ein Text untergelegt, der ſtolz freudigen Ehrgeiz ausdrückt, und der ſich ſelbſt in Worten von einem höchſt ſonderheitlichen Charakter dem Tonſatze vortrefflich anſchmiegt. So iſt eine Baßarie wie im Lotharo (non t'inganni) in Zeit und Wahrheit auf einen anderen Text (Flieh den falſchen Weg) übertragen: der allgemeine Ausdruck kräftiger Ermahnung paßt zu beiden, wenn auch nicht gleich gut. Gelegentlich wird eine ganze Chormelodie zu einem anderen Texte verwandt, wie der Chor in Suſanna („Unſchuld wird nie lang unterdrückt",) im zweiten Theile des Chors „Tröſte ſie" in Zeit und Wahrheit wiederkehrt: es ſind dann beides Texte, die nichts Beſonderes ſagen, und denen ein Tonſatz angefügt iſt von einem vieldeutigen Charakter. Daß gerade in

Zeit und Wahrheit ſolche vagere Tonſätze auf vagere Redeſätze mehrfach übertragen ſind, ruht ſicherlich nur auf der Grundeigenſchaft der Texte, die in dieſer Allegorie ſehr ſelten aus ganz beſtimmten Situationen ſcharf charakteriſirt ſind. Und wie viel Unterſchied läßt ſich übrigens in einerlei Melodie nicht durch den bloßen Vortrag legen! Wer weiß nicht, daß einerlei Tonſtück durch die bloße Verſchiedenheit des Tempo's die gegenſätzlichſte Bedeutung der höchſten Freudigkeit und der tiefſten Schwermut gegeben werden kann? Der Schreiber dieſes erinnert ſich, in ſeiner Jugend einem Wettſtreit beigewohnt zu haben: wer auf eine vorliegende ruſſiſche Volksmelodie den treffendſten Text machen würde. Einer lieferte ein ſentimentales Schmachtſtück, der andere ein muthwilliges Zechlied; Beides paßte in verſchiedene Tempi gefaßt gleich gut; in der ſo gegenſätzlichen Verwendung der Tonart hatten beide Poeten die Unterſtützung ganzer Nationalitäten hinter ſich: das A moll, das ſo viele wehmüthige Lieder ſlaviſcher wie anderer Naturvölker färbt, iſt in den romaniſchen Nationen in älterer Zeit eine übliche Tonart für Trinklieder. Beſtände dieſe Anſchmiegſamkeit des melodiſchen Elements nicht, ſo wären die zahlloſen Veränderungen von weltlichen in geiſtliche Texte im 16. Jahrh. unmöglich geweſen, ſo würden alle Volkslieder, alle ſtrophiſchen Tonſätze der Verwerfung verfallen, von denen Händel manchmal ſo ſchönen Gebrauch gemacht hat. So ließen ſich die Geſichtspuncte wohl noch vielfach vermehren, aus denen man jene Texttauſche bei Händel betrachten kann. Für den, der in ihm ganz bewandert iſt, gibt es übrigens Anlaß zu Betrachtungen einer ganz entgegengeſetzten Art, die von jener Ausſtellung bald auf ganz andere Wege der Bewunderung überleiten. Wenn man doch ſtatt der Beiſpiele der gleichen Melodien über ungleichen Texten die der ähnlichen Melodien über ähnlichen Texten hätte ſammeln wollen, wie überraſcht würde man von der entgegengeſetzten Entdeckung ſein, wie dieſem Manne Jahrzehnte auseinander über verwandten Aufgaben die verwandten Tonfiguren wieder in die Feder rinnen, es macht den Ein-

druck, ganz ungeſucht ungewollt und ungewußt. In Otho iſt eine Arie (Dal minacciar dei venti), deren Tongeſtalten zwanzig Jahre ſpäter in einer Arie des zweiten Richters in der Suſanna von ähnlichem Inhalte wieder anklingen, ohne daß man an eine Abſchrift wird denken wollen. Im Scipio iſt in einer Siciliana (un caro amante) die Rückerinnerung an ein durch Trennung getrübtes Liebesglück in gleichen Melodieklängen ausgedrückt, wie die ähnliche Klage in dem Trauergeſang der Dienerin Suſanna's (Im Schatten der Cypreſſe), nur daß jener Geſang von einem milderen Hauch durchzogen iſt als dieſer, da die Singende hier eine ewige Trennung zu beklagen hat. Bei dieſen Vergleichungen müßte man wieder hervorheben, wie Händel in ſolchen Fällen, in ſeinen vielen klagenden Taubenarien z. B., ſelbſt die bloße gleichartige Malerei, geſchweige die Färbung der Empfindung, aufs ungleichartigſte variirt. Und damit wieder müßte man zuſammenſtellen, wie er ganz ähnliche Texte in unähnlichen Verhältniſſen ſo von Grund aus anders geſtaltet hat. Im Allegro hat man neben einander die drei Chöre der Frohſinnigen Schwermüthigen und Gemäßigten über faſt einerlei Text, in dem ſie ſich ihren Göttinnen dahin geben für die Gewährung ihrer Freuden; man hat in den drei Sätzen den vollen Maasſtab der pſychiſchen Unterſcheidung: der Eine leichtfertig, der andere vergrübelt, der dritte gleichmäßig ernſt, der Eine melodiſch, der andere fugirt, der dritte aus beiden Elementen gemiſcht. In ſo mancherlei Vogelarien herrſcht bei Händel ein ſehr ähnlicher maleriſcher Zug; man vergleiche aber die erſte Arie der leichten Semele, die in ſchwerer Lage von dem Morgenlied zu ſingen hat das die Lerche zu ihrem Grame ſtimmt: der Dichter läßt ſeine glücküberhobene Heldin ſehr charakteriſtiſch die Lerche zu dieſem Trauergeſchäft wählen; wie wundervoll hat Händel den ſeinen Fingerzeig verſtanden! der hier, wenn er den Lerchenphantaſien genug gethan hat, im zweiten Theil der Klagearie mehr die Töne der Nachtigall anſtimmt, damit wir doch nicht allen Antheil an dem augenblicklichen Leide der Gottbeglückten verlieren. In ſolchen Meiſterſtücken ganz beſonderheitlicher Charakteriſtik findet man die blei-

ſchweren Gegengewichte zu jenen flaumleichten Ausſtellungen. Sie wiegen noch ſchwerer in anderen feinſten Sätzen, wo ſich nicht ſelten Text und Melodie widerſprechen wie in jenen Schilderungen des Zuſammenſpiels gemiſchter, gegenſätzlicher Empfindungen, wovon wir früher Beiſpiele angeführt haben; und wieder in anderen, wo nicht eine Zweiſeitigkeit der Empfindung, ſondern die Ungewöhnlichkeit der Situation zu den Widerſprüchen in den Geſangſtücken hinleitet. In dem Schlußduette im Belſazar ſingt Nitokris von dem unwiderſtehlichen Strom ihrer Thränen; die hohe Frau aber, beſiegt vor dem Sieger, ſingt das in großer gemeſſener Haltung, und in dieſem Widerſpruche hat der Tonſatz ſeine höchſte Wahrheit. Wenn wir, des Tiefſinns inne geworden, den Händel in ſolchen Fällen bewährt, die kritiſche Wagſchale ſinken laſſen, in der jene Vorwürfe ſo leichtwiegend emporſchnellen, ſo thun wir ſchließlich immer noch gut uns zu fragen: was wir denn überhaupt für ein Recht haben, gerade jene Ausſtellung zu machen? Wir, die wir uns ſeit einem Jahrhundert, und täglich noch immer, Händel mit gefälſchten Texten vorführen laſſen? die wir geiſtliche Sätze ſeiner weltlichen Muſik unterlegen? die wir Überſetzungen anhören, welche ganz das Gegentheil ſagen von dem was das Original ſagt? die wir Arien aus anderen in andere Werke übertragen mit eingeſchmuggelten Texten dazu? die wir alſo dulden, daß man Händel maſſenhaft die Sünden aufbürdet, über die man dann Klage führt? die wir unſere Balken in ſeine Augen legen, um uns über ſeine Splitter zu beklagen?!

Coloraturen.

Zu den Dingen, die gegen die realiſtiſche Wahrheit in Händels Werken verſtoßen ſollen, wurden zu ſeinen Lebzeiten ſchon zwei weitere Puncte gerechnet, ſeine gehäuften Läufe und Coloraturen und ſeine muſikaliſche Malerei. Man hat von Shakeſpeare zwei Jahrhunderte lang geſagt und geglaubt, daß er einem quibble, einem Wortſpiel, einem Witze, einer ſeltſamen Ideenverbindung nie habe aus dem Wege gehen können, wie ungeſchickt auch der Anlaß wäre bei dem er ſie anbrachte, wie unpaſſend der Mund in den er ſie legte. Jetzt, nachdem

die Shakeſpearekritik ſeit 100 Jahren die Fehlwege derer aufgedeckt hat die durch 100 Jahre vorher die Fehler des Dichters aufzudecken meinten, jetzt weiß jeder, daß dieß ein ſäcularer Irrthum war, daß wohl andere Poeten der Zeit ſich jene Albernheit zu Schulden kommen ließen, daß aber Shakeſpeare ſich der Freude des Zeitalters an jenen Scherzen und Spielen nur ſo weit bequemt hat, als es den Zwecken ſeiner Charakteriſtik diente, als er aus dem Ungeſchmack einen künſtleriſchen Vortheil ziehen konnte. Ganz ſo iſt es mit Händels Melismen. Seines Zeitalters Geſchmack war in dieſer Beziehung weſentlich dem heutigen entgegengeſetzt. Man hatte damals Vergnügen an dieſen beweglichen Figuren, weil die Sänger ſie noch auf ihren geiſtigen Werth anſahen und ſie nach ihrer inneren Bedeutung vorzutragen wußten. Wie die Salimbeni und Ähnliche ſolche Figuren der Zärtlichkeit oder des Grolles zu ſingen verſtanden, das war die Bewunderung Aller; in ihrem Munde ſtrömten ſie „wie ein muſikaliſch geſtalteter Hauch“ vorüber; ſo ſtanden auch die längſten darunter mit der „zuſammendrängenden Einheit“, die der Charakter der Händel'ſchen Arien iſt, in keinerlei Widerſpruch; wie denn ein Misverhältniß dieſes Tonſchmucks gewöhnlich nur dann empfunden wird, „wenn ſich ein Stümper daran verſucht“. In Händels geſangreicher Zeit gab es allerwege die Sänger, die für ihre übermüthigen Stimmen ſo kühne Verwendungen begehrten, die von den Hörern im Verwegenſten am liebſten gehört wurden. Solchen virtuoſen Sängern haben die Tonkünſtler jener Zeiten ſolche Gelegenheiten zu den keckſten Wagniſſen des Vortrages immer gerne gegeben, und ſie thaten es meiſtens, wie es die Dramatiker um Shakeſpeare mit ihren Witzſpielen hielten, wahllos und ohne jeden vernünftigen Grund und Anlaß. Die größten Componiſten noch viel ſpäterer Zeiten ſind dieſem Beiſpiele gefolgt; ſo war es auch Händel wohl recht, bei guter Gelegenheit ſeinen Sängern einmal die Zügel zu lockern; nie ließ er ihnen die Zügel ſchießen, viel weniger ließ er ſie ganz aus den Händen entfallen. Aus den berühmteſten Meiſtern aller Zeiten ließe ſich eine ſchreckhafte Sammlung melismatiſchen Unſinns

und Ungeſchmacks zuſammenſtellen, aber aus Händel würde man ſie nicht ſtark bereichern, weder mit Beiſpielen geſchmackloſer, noch weniger aber ſinnloſer Figuren. Auch in dieſer Beziehung iſt Kritik und Beurtheilung neuerdings bereits ſo weit vorgerückt, daß die Unbefangenen (wie Dommer) in Händels Tonfiguren überall einen natürlichen Anlaß anerkennen. Wenn man ſeine Paſſagen und Läufe Zopfgeſchmack nennt, ſo wollen wir conſtatiren, daß es in der ungeheueren Maſſe ſeiner Werke nichts gibt, was der berühmten Arie der Königin der Nacht nur von weitem an Zopfthum, d. h. an Sinn- und Geſchmackloſigkeit gleich käme; die ſparſamen Staccatotöne in Semele's Spiegelarie haben ihren greiflichen, charakteriſtiſchen, nothwendigen Grund, in jener Arie der Zauberflöte, ja ſelbſt in der berühmten Briefarie im Don Juan haben ſie keinen. Ehe Händel in Italien die wahren Geſetze des Geſanges kennen lernte, konnte er in ſeinen jugendlichſten Opern Coloraturen als ein müßiges Werk der Verbrämung anbringen; noch in einem ſeiner Kammerduette warf ihm Mattheſon vor, mehr inſtrumentale als ſanghafte Figuren angebracht zu haben; ſolche Wettſtreite des Geſanges mit irgend welchen Inſtrumenten, zu denen die höchſt ausgebildeten naturbegünſtigtſten Stimmen erforderlich waren, begegnen auch noch ſpäter in ſeinen reiferen Werken, dann aber zumeiſt in lyriſchen (nicht dramatiſchen) Werken und nur, wie in dem Orphiſchen Geſang im Allegro, in maleriſchen Zwecken, wo im Text ein natürlicher Anlaß gegeben war. Schon der erſte Tadler dieſer Eigenheit, Mattheſon, geſtand übrigens ſelber zu: Händel habe dergleichen ſo wunderbar anzuſtellen und die Modulationen ſo einzurichten gewußt, daß der beſte Kunſtrichter kaum das Herz haben werde ſein Amt zu verrichten; während die Regeln ihn antrieben die Fehler anzuzeigen, werde es ihm faſt leid ſein ſie zu verbeſſern! Wir unſererſeits ſind durchaus nicht geſonnen, den gehäuften Gebrauch der Melismen in Bauſch und Bogen in Schutz zu nehmen, noch auch bei Händel ſelbſt in allen einzelnen Fällen ihre Anwendung gut zu heißen oder ſchön zu finden. Zuweilen mag ihre Einführung auf einer bloßen

Manier und Angewöhnung beruhen. Hier und da hat er in maleriſchen oder pſychiſchen Abſichten der figurirten Ausmalung eines einzelnen Wortes, ſelbſt wo ſie von der übrigen Behandlung des Tonſtücks ſeltſam vereinzelt abſticht, nicht widerſtehen können: in ſolchen Fällen würden wir ſelber einer jeden Direction die übelangebrachten Coloraturen (z. B. auf dem Worte Haſt in der Ahnungsarie des Zeus, auf dem Worte holdeſte in Septimius' Entrüſtungsarie) zu ſtreichen rathen. Selbſt in ſolchen Fällen aber verſchmähen wir, uns durch dieſe Fehltritte bei Händel, oder die vergleichbaren bei Shakeſpeare, die Freude an Beiden verderben zu laſſen, weil ſie nur Einzelheiten an unverwerflichen Geſammtwerken, nur kleine Auswüchſe an großen geſunden Körpern ſind, die das Ebenmaas des ſchönen Ganzen nicht ſtören. Und wir wollen uns über dem Straucheln an ſolchen kleinen Weghinderniſſen die großen Ausſichten auf den Wanderungen durch Händels Werke um ſo weniger verkümmern laſſen, je öfter wir bei weiterem Eindringen erfahren haben, daß uns für den Gebrauch ſeiner Figuren der Sinn zuletzt auch dort aufging, wo wir früher daran verzweifelten; ſo daß wir uns beſcheidentlich zu fürchten gewöhnten, es müſſe auch da, wo die Abſicht des Meiſters uns noch immer nicht einleuchten will, der Fehler mehr an uns als an ihm liegen. Seine Meliſmen dienen am häufigſten, worauf wir noch zurückkommen, maleriſchen Zwecken; wo dieß nicht der Fall iſt, muß man immer annehmen, er habe ſie (ganz wie Shakeſpeare ein ſcheinbar Sinnloſes zu ſinnvoller Anwendung verwerthend) zu Zwecken der Charakteriſtik gebraucht. Die muſikaliſche Kritik hat zu Händels Zeit gelegentliche Geſetze über den Gebrauch der Coloraturen aufgeſtellt: ſie hat verlangt, daß dabei die Abſicht nicht ſowohl auf einzelne Worte als auf Sinn und Verſtand eines ganzen Satzes gerichtet ſei, und daß dieſer Sinn einen vernünftigen Anlaß dazu biete; daß ein Lauf nie angebracht werde, ehe alle Worte ſchon einmal klar und einfach geſungen ſeien; daß ſie weniger paſſend angebracht würden in Arien, die mehr geſpielt als geſungen ſein wollen. Die letzte Vorſchrift beweist, daß ſelbſt der

billigende, an dieſe Figuren gewöhnte, von ihnen berückte Zeitgeſchmack die Hauptabſicht, in der Händel wenigſtens ſeine Melismen verwandte, kaum begriff. Dieſe muſikaliſche Form iſt gerade nirgends mehr am Platze, als in den erregteſten Gefühlsſtänden, wenn das von lebhaften Eindrücken des Wohles oder Wehes gepreßte Herz ſich lieber zügellos in dem freieren Erguſſe unarticulirter Töne als in gemeſſenen Worten zu entladen ringt, wo es dann auch nach Action, nach entlaſtenden Körperbewegungen drängen wird: der Geſang liegt dann im äußerſten Gegenſatz zu dem accentuiſtiſchen, der Natur nächſt liegenden Recitative, und fällt doch in eine der Natur noch nähere urſprünglichere Ausdrucksweiſe zurück. Heftiger Zorn und Eifer, Unwille, auch Muthwille, Übermuth und Prahlerei, jauchzende Luſt in jedem Grade (das Jodeln des Volkes, wie das Halleluja der Kirche iſt bloße Figur,) ſind daher die Empfindungszuſtände, wo ſich das Melisma von ſelbſt in die Feder des Componiſten drängt. Solche Stellen ſind in der pſychiſchen Figurenſprache Händels weit die überwiegende Zahl, wo er am Bilde einer äußeren Bewegung die Regungen der Seele ſchildert, wo ſeine Melismen den Groll des Zorns, das Toben der Wuth, das Flüſtern der Schmeichelei, das Lodern einer inneren Glut, das Zittern der Ahnung und Erwartung, das Jauchzen des Dankes und Preiſes ausdrücken, wo ſie die ſprechenden Mittel der Charakteriſtik ſind und ſich in der ſubtilſten Weiſe nach der Natur der Verhältniſſe, der Lagen und Perſonen verändern. Auch in Fällen ſolcher klarſter Anwendung ſind Händels Melismen Gegenſtand des Zweifels oder Tadels geblieben, oft nur darum, weil man das Klarſte ſelber trübt, weil man nicht wagen will oder kann, dieſe Schildereien mit der ganzen Kraft und dramatiſchen Lebendigkeit auszuführen die ſie verlangen. Es jauchze nur Achſa ihr Sieges- und Freudenlied in der That und Wahrheit; es getraue ſich nur der Lachchor im Allegro, die Schlußfiguren mit der wirklichen Betonung des Gelächters zu ſingen; im Samſon denke ſich Harapha auf der Bühne und trage die Figur im Anfang ſeiner Prahlarie in den abgeſtoßenen Kehltönen der höhniſchen Verachtung aus,

und ähnlich ſo Dejanira in den kleinen Figuren ihrer Eiferſuchtsarie: und man wird inne werden, wie das, was man geneigt iſt als altmodiſchen Rouladenzierrath zu verwerfen, zu der Sache ſelber wird, zur ungekünſtelten und ganz unmittelbaren Wahrheit der Natur. Der erſte Satz in Here's Schlußarie in der Semele, der leirig abgeſungen ein recht triviales Muſikſtück abgibt, wird in der freien Betonung einer grimmigen Schadenfreude ein höchſt ſprechender, lebenvoller Geſang. Ganze Charaktergeſtalten erhalten durch dieſe Betrachtung der Melismen auf ihren pſychiſchen Sinn hin die überraſchendſten Aufklärungen. Keine Rolle in Händels oratoriſchen Dramen iſt mit dieſem Schmuckwerk reicher ausſtaffirt als die der Semele. Man würde ſchwören, ſie ſei einer beſtimmten Bravourſängerin recht eigentlich zu Liebe geſchrieben; bei näherer Beobachtung überzeugt man ſich, daß kein entfernteſter Gedanke daran war. Die Überſchwänglichkeit, die dieſem Weſen natürlich iſt, ihre flüchtige Eitelkeit und Selbſtgefälligkeit, ihre tändelnde Grazie, ihre expanſive leichte Beweglichkeit zu ſchildern hatte der Tonkünſtler keine anderen Mittel als die beweglichſte Leichtigkeit ihrer Sangrede ſpielen zu laſſen. Die muſikaliſche Charakteriſtik ſolch einer Natur, die darauf angelegt iſt aus den Strängen des alltäglichen Lebens zu ſchlagen, zwingt geradezu zu einer Geſangſprache, die den Gang des gemeinen Vortrags weit überſpringt; und demgemäß iſt die ganze Rolle durchgeführt. In den Coloraturen von vier ganz verſchiedenen Arien iſt es, als ob jeder Nerv der Singenden ſchütterte von dem Kitzel bald einer muthwilligen Freude (in der Verlachungsarie,) bald des verzückten Selbſtgefallens (in der Spiegelarie,) bald der koketten Tändelei (in der Arie beim Wiederſehen des Zeus) oder der Selbſtbeſpiegelung in einem vornehmen Grame (in der Lerchenarie); Alles zuſammen gewöhnt uns an die Vorſtellung von einem Weſen, das man ſich zuletzt gar nicht mehr denken kann als in dieſer ſprudelnden Tonfülle aller ſeiner Äußerungen. Wer die Rolle auf der Bühne ſähe und im Anfang noch ſo kritiſch über die Malereien der Lerchenarie gelächelt hätte, der würde bei der (vorletzten) Lacharie

angelangt kaum mehr hören, daß ſie ganz aus Läufen beſteht: ſo ſehr iſt dieß der nothwendige Ausdruck einer gegebenen Charakterform geworden. Jene vier figurirten Arien, die allein den Charakter der Semele erſchließen, hat der deutſche Klavierauszug von Schaum ſämmtlich weggelaſſen, ganz heilig aus keinem anderen Grunde, als weil ſie eben figurirt ſind!

Muſikaliſche Malerei.

Vielen wird die Bedeutung, die wir hier den Händel'ſchen Melismen geben, ein bloßes Paradoxon ſcheinen. Bei dem handwerksmäßigen Gemeinmachen Verflachen und Ausbreiten aller Künſte, was man wohl als das charakteriſtiſche Merkmal, den demokratiſchen Stempel der Kunſtgeſchichte unſerer Tage, bezeichnen darf, kann es Niemanden Wunder nehmen, wenn die älteſten und weiſeſten Satzungen über Kunſt und Kunſtübung in Misachtung fallen und verloren gehen, und wenn ihnen von den ausübenden Künſtlern ſelber widerſprochen wird. So wäre es im Alterthum Niemandem eingefallen, an dem Satze der Ariſtoteliſchen Poetik zu mäkeln, daß das Metaphoriſche der eigentlich unterſcheidende und daher der weſentlichſte Theil des dichteriſchen Genius und der dichteriſchen Rede ſei. Alle Hauptgattungen der alten Dichtung ſetzten ihren Ruhm an die Beachtung dieſes großen poetiſchen Grundgeſetzes. Wenn das Epos vor der reizenden Geſchichtſchreibung der Logographen eine auszeichnende Eigenſchaft behalten wollte, wenn ſich der dramatiſche Chor abheben ſollte von der planen Unterlage des Dialogs, wenn Hymne und Ode ihren höheren Schwung behaupten wollten gegen die niedreren Gattungen der epigrammatiſchen, ſatiriſchen, didaktiſchen Poeſie, ſo waren ſie gleichmäßig auf jenes Eine große Mittel und Werkzeug gewieſen, das in der Fülle der lebenvollen Epitheta, in dem Reichthum an ausgemalten Vergleichungen, in der gewandten Übertragung des Sinnlichen auf das Überſinnliche fortwährend die Bläſſe des Gedankens in der poetiſchen Rede zu farben- und geſtaltvoller Vorſtellung und Anſchauung ſteigert, die abſtracten Begriffe in greifliche Bilder verwandelt und ſo die Phantaſie in Bewegung ſetzt als den Hebel, durch den der Poet

ſeine Wirkungen auf das Gemüth der Menſchen üben will. In der Folge der Zeiten aber, als unter den ſteigenden Ausartungen der Kunſt zuerſt die Euripideiſche Tragödie den Chor bis auf einen geringen Bodenſatz verdunſtete, dann die Komödie ihren Stoff aus dem gemeinen Alltagsleben ſchöpfte, als der Roman des Alterthums aus den poetiſchen Formen heraustrat und der verſificirte des Mittelalters Reim und Rhythmik für eine genügende Legitimation der Poeſie hielt, als das franzöſiſche Drama auf dieſem Wege der verſificirten Proſa fortging und das deutſche nur allzuweit nachriß, da war es kein Wunder, daß man in dem poetiſchen Reiche jene Wünſchelruthe mit all den Schätzen verlor die ſie heraufzuzaubern vermag, ja daß ſich die Meiſten der Kunſtmeiſter ſelbſt, die ſelber dieſen Zauberſtab beſitzen ſollten, als Verächter jener Schätze anſtellten, die ſie zu heben nicht mehr verſtanden. So haben an dem Einen Shakeſpeare, der in nichts antiker iſt als in ſeinem Bekenntniſſe zu jenem antiken Dichtungsgeſetze und in der meiſterhaften Vollführung ſeiner Gebote, die kritiſchen Stümper hochmüthig dieſe Tugend getadelt, welche die poetiſchen Stümper nicht mehr zu üben wußten. Genau ſo iſt es nun mit Händel, der vielleicht in keinem einzelnen Puncte ſo eng mit Shakeſpeare verglichen werden kann, in Bezug auf ſeine muſikaliſche Malerei: kein Muſiker der Welt hat von dieſem plaſtiſchen Mittel ſeiner Kunſt einen ſo reichen, zugleich ſo wirkungsvollen und ſo geſchmackvollen, ſo kühnen und freien Gebrauch gemacht, wie Händel, eben wie kein Dichter die Metapher nach Shakeſpeare ſo wieder anzuwenden verſtand wie Er. Man muß in Gedanken vergleichen, was alles in ſpäterer Zeit, da das Muſter doch vorlag, in Vocal- und Inſtrumentalkunſt von muſikaliſcher Malerei geſchaffen worden iſt; man muß zurückgehen in der Zeit und aufſuchen, was die muſikaliſche Malerei unter den Händen der Contrapunctiſten geweſen war; man muß die ſchäferliche Dichtung aller Völker, zumal der Deutſchen, kennen und überſehen, in welcher Weiſe ſie in der Häufung onomatopoetiſcher Elemente förmlich wetteiferte mit der muſikaliſchen Malerei: um zu ermeſſen, in welcher ungeheuerlichen Rohheit

dieß alles abliegt von dem was in Händels Kunſt in dieſer Beziehung geleiſtet iſt, dem Schönſten, was der ausgebildetſte Feinſinn erſchaffen kann.

Wir haben bereits oben[1] dargethan, daß die Tonmalerei dem 1 S. 319.
Tondichter das Ähnliche bedeute, wie die metaphoriſche Rede dem Dichter. Kein Muſiker hat ſich daher auch dieſer Malerſprache je völlig entſchlagen können, ſo wenig wie der platteſte Dichter je ganz der bildlichen Rede entſagt. Vielleicht haben nicht wenige neuere Componiſten über Händels Malerkünſte gelächelt, ohne Arg, daß ſie alle dieſelben Farben auf der Pallette haben und fortwährend verbrauchen. Kein planer Tonſetzer irgend eines Vocalſatzes wird, wenn er in ſeinem Texte einen in Tönen andeutbaren Gegenſtand erwähnt findet, ſei es ein räumlicher, ein akuſtiſcher, ein optiſcher Gegenſtand der Höhe oder Tiefe, der Fülle oder Leere, der Dunkelheit oder Helle, des Lauten oder Leiſen, Keiner, er müßte ſich denn gerade in der barocken Rolle eines Sonderlings gefallen, wird in der Wahl ſeiner Töne dem unwillkürlichen Verſuche der abbildenden Nachahmung ſolcher Gegenſtände ausbeugen wollen oder können. Die Größten, die Mozart Gluck Haydn haben mit Luſt und Ernſt dieſe Malerkunſt zu üben geſucht, nicht gemieden. Nicht die Sache an ſich alſo, nicht die muſikaliſche Malerei als ſolche kann bei Händel das Auffallende, das Beanſtandete ſein, ſondern nur ihre Art und Weiſe, ihre Energie und Fülle, die oft überſtrotzende Kraft dieſes Vermögens in dem erreglichen Manne, der in einer hohen Künſtler-Naivetät ſeine innere Luſt und Freude an allem Tonweſen bei jeder Gelegenheit laut und breit ausjubeln muß. Dieß iſt gleich auf der erſten und unterſten Stufe ſeiner Verwendung dieſes Kunſtmittels am erkennbarſten. Händel kann in ſeinen Texten keinem muſikaliſchen Begriffe, keinem todten oder lebenden muſikaliſchen Werkzeuge begegnen, er kann gleichviel in welcher Verbindung die Worte Hall und Schall, Klang und Sang, Leier und Harfe, Orgel und Glocke, Lerche und Nachtigall nicht nennen hören, ohne ſie nachahmend in üppigen Figuren lebendig zu machen; es ſind gleichſam ſeine ſtehen-

den langathmigen Epitheta zu dieſen ewig wiederkehrenden Themen muſikaliſcher Texte, die wohl auch bei wenig geſchickten Gelegenheiten angebracht ſind. Man hat in der Dichtung mit Recht die Überbürdung der Rede mit Metaphern verpönt, die den Weg des Genuſſes läſtig verſperrt; und ſo muß man auch in der Muſik, und kann auch in Händels Muſik eine Überfülle der Malerei beanſtanden: wenn man dieß aber mit Verſtand, mit Verſtändniß und Kenntniß der Sache thun wollte, ſo mußte man den Tadel gerade auf dieſe erſte Stufe der Malerei, auf den einzelnen Punct des Ausmalens muſikaliſcher Begriffe kehren, beinahe aber auch beſchränken auf dieſen Punct, wo die Ausſtellung zugleich die Häufung der Coloraturen an unrechter Stelle mittrifft. Immer aber iſt Händel ſchon auf dieſem erſten Stadium der Nachahmung bekannter Naturlaute bewunderuswerth durch die feine Schönheitslinie, die er in der Wahl des Nachzuahmenden eingehalten hat. Ihm hätte nie einfallen können, das Lächerliche, das Unſchöne, das Unmelodiſche in platter Nachbildung nachzuäffen; er hätte nie unternommen, den Büchſenſchuß auf der Jagd, das Knattern des Gewehrfeuers einer Schlacht, das Knallen und Schellen einer Schlittenfahrt zu ſchildern, auch nicht das Brüllen des Löwen, auch nicht das Springen der Fröſche, das man wohl in der begleitenden Figur einer Arie im Israel zu belächeln pflegt, einer rhythmiſchen Figur, die Händel gemeinhin nur bei den erhabenſten Gelegenheiten anzuwenden pflegt, oder wenn er (wie eben in jener Arie) den Eindruck eines unheimlichen Schauders hervorrufen will. Man mag an einem ſo groben Beiſpiele erkennen, daß auch dieſe Art Sprache erlernt ſein will. Jede natürliche Muſikmalerei würde die Bewegung des Springens nicht (wie es dort geſchehen wäre) in dem Wechſel von Tonwerthen ($^1/_8$ mit $^1/_{16}$), ſondern in wiederholten Sprüngen auf nahe oder ferne Intervalle nachahmen. Wir wollen den Spöttern eine andere Arie denunciren, wo ganz kurze wiederkehrende Intervallſprünge in ſolch einer maleriſchen Abſicht angewandt ſind, die weit die Meiſten nicht einmal ausfinden würden. In der Lerchenarie im Allegro iſt von dem Vogel die Rede, der dem

Frohſinnigen am Fenſter guten Morgen ſagt; man weiß, wie das Zu- und Rückſpringen des Thieres in ſolcher Lage der Ausdruck des Wechſels traulicher Annäherung und fürchtender Ausweichung iſt: der Tonkünſtler hat gewagt, ohne daß von dieſer Bewegung die Rede wäre, ſie zu zeichnen um den Ausdruck leichter Ängſtlichkeit zu gewinnen, den ein geſchickter Sänger dem Textſinn folgend in dieſe Figuren legen würde. — Wie viele Fehlgriffe man übrigens auf jener erſten Linie der Händel'ſchen Malerkunſt nachweiſen möchte, ſchon auf der nächſten Stufe ſcheinen ſie ganz zu verſchwinden. Wenn Händel das Gemälde einer äußeren Bewegung der Elemente zu entwerfen hat, ſo dient Muſik und Text gewöhnlich zur örtlichen Färbung der Scenen, und in der Behandlung ſolcher Stellen iſt er ein unerreichter Meiſter in der richtigen ſinnvollen Berechnung und Beziehung ſeiner Malerei auf den jeweiligen Anlaß. Im Israel beſtaunten gleich die erſten Hörer die Erhabenheit der Einbildungskraft, in der dort die Natur großartiger Phänomene ausgebeutet, die Bilder der ägyptiſchen Plagen in wunderbaren Gegenſätzen lebendig gemacht ſind. In allen ſolchen Schilderungen ſteigt Händels Meiſterſchaft durchweg (und dieß iſt das Vorrecht des Genius,) mit der Vertiefung der Aufgabe. Nichts iſt zaubervoller, als wenn er, innere Gefühle aus der ganzen Tiefe ſeiner Mitempfindung darſtellend, zuweilen in der Begleitung an äußere Wahrnehmungen erinnert, welche die Lage plaſtiſcher zu veranſchaulichen dienen; wenn er in der Begleitung eines Klagechors wie abſichtlos die Töne eines Trauergeläutes anſchlägt; wenn er in der Heldenklage eines Jephtha die Jammerlaute des gebrochenen Herzens, die der Kraftmann nicht laut ausſtoßen kann, in die ſanfte Begleitung der Inſtrumente legt; wenn man aus der Begleitung der Sangfiguren anderer Klagenden bald das Schluchzen des heftigen Schmerzes bald das ſtille Rinnen der Thränen eines weichen ſanften Kummers heraushört, ja die Körperbewegungen herausſieht, die ihre Klage begleiten, als ob die Kunſt des wirklichen Malers auf uns wirkte. — Will man recht ſcharf beobachten, wie genau ſich bildliche Poeſie und muſikaliſche Malerei entſprechen, ſo

muß man den Allegro durchgehen, wo an der Hand der ganz plaſtiſchen Dichtung dieſe Seite von Händels Kunſt am reichſten zu Tage tritt. Man höre dort unter den Fällen, wo eine unmittelbare Nachahmung von Naturlauten vorliegt, ob es möglich iſt, die künſtleriſchen Nachbildungen kunſtloſer Töne und Schalle ferner von aller Effecthaſcherei zu halten und zugleich geiſtig ſo ſinnvoll zu verwerthen. In den Lerchen- und Nachtigallarien wetteifern Inſtrumente und Stimmen, die Naturlaute dieſer befiederten Sänger nachzuahmen; und wenn die Nachtigalltöne naturgemäß nachgeahmt werden von einer Sängerin, die von der Natur ein Organ empfangen hat mit der Vogelkehle wetteifern zu können, ſo wird man es entzückt ſelbſt als bloße Nachahmung wiederhören: obwohl nicht dort der Kunſtwerth dieſes Geſanges liegt, ſondern vielmehr in der Durchdringung des nachgeahmten Stoffes und des nachahmenden Vortrags mit dem geiſtigen Sinne, der die menſchliche Zuthat in Beiden iſt; die bloße Nachahmung der thieriſchen Naturlaute könnte unter der Hand eines Pfuſchers ein abſurder Mechanismus werden, hier gefällt ſich der menſchliche Geiſt, in der freieſten Schöpfung damit zu ſpielen. So mag es eine leichte äußerliche Sache ſcheinen, mit der Nachahmung des Glockenhalls und des Nachtwächterrufs eine unfehlbare Wirkung zu machen, aber die Ausdrücke der träumeriſchen Feier zur Dämmerungszeit dort, und hier des feſtſicheren Schutzes, den die Nachtwache gewährt, das ſind ganz geiſtige und innerliche Wirkungsmittel, die mit keinem Talent blos äußerlicher Beobachtung in Bewegung zu ſetzen ſind. Ganz beſonders feſſelnd iſt das Schildernde und Maleriſche in der Behandlung jener Gedichtſtellen, wo plaſtiſche Bilder von ſichtbaren Dingen entworfen ſind, die Übertragung des Wahrnehmbaren in das Vernehmbare. Bei der Schilderung des Mondwandels ſucht Händel kein Mittel, die äußere Erſcheinung darzuſtellen, aber er verſetzt mit wunderbarem Geſchick in die Stimmung, in der wir wohl den Mond hinter Wolken ſcheinbar hinwandeln ſehen und in geſpannter und geſteigerter Bewegung die Stille der Nacht mit einzelnen Lauten des Entzückens durchbrechen. Dem iſt

an ſinniger Tiefe noch weit vorzuziehen das Duett, deſſen Text einer Stelle in Shakeſpeare's Sturm nachgeahmt iſt: wo der Aufgang der Wahrheit aus der Nacht des Trugs an dem Bilde des Tagesanbruchs unter dem Wegſchmelzen der Morgennebel verſinnlicht iſt. Intereſſant nicht durch hörgerechte rein muſikaliſche Wohlgefälligkeit, wohl aber für die Erkenntniß der pſychiſchen Tiefe Händel'ſcher Muſik ſind die undankbaren Stellen, wo mehr intellectuelle, äſthetiſche Erſcheinungen im Inneren einen Widerhall geben ſollen, wie in den Geſängen über Trauerſpiel und Luſtſpiel, in welchem letzteren Shakeſpeare in Miltons Worten von Händel beſungen wird. Wenn dieß nur bläſſere Gemälde werden können, ſo iſt es anders in den Gegenſtücken, in welchen beſtimmte faßliche Zuſtände im Inneren, wenn auch in deſſen fernſten Winkeln widerſcheinen, wo Empfinden und Träumen verſchmilzt: wie in der Verſetzung in Waldeinſamkeit aus der weichen Stimmung des Schwermüthigen, und in dem Schluß des Tanzchors, wo wie durch die Träume der todtmüden Tänzer die ſeligen Nachklänge des verrauſchten Genuſſes noch forttönen.

Überwiegen der ernſten und ſchwermüthigen Elemente in Händels Muſikſtücken.

Es gibt noch andere Puncte ähnlicher Ausſtellungen an Einzelheiten Shakeſpeare'ſcher Dichtung und Händel'ſcher Muſik, die ſich weſentlich berühren. Wir wollen nicht reden von den Vorwürfen der mancherlei Härten in den dramatiſchen Darſtellungen aus Shakeſpeare's erſter Jugendzeit, die noch von dem rohen und blutfrohen Sinn des Zeitalters einiges Zeugniß ablegen: die muſikaliſche Kunſt kann ſich nicht leicht in ähnliche Abwege verirren, auch wenn ein Operntext ſie dazu verführen ſollte; der Muſiker könnte höchſtens durch die Wahl roher Texte ſeine eigene Rohheit bewähren; durch ſeine muſikaliſche Zuthat würde er das Barbariſche in irgend einer dramatiſchen Handlung eher unwillkürlich mildern als wiſſentlich verſtärken. Der natürlichſte Inſtinct muß dem Dichter und Tondichter muſikaliſcher Dramen ſagen, daß ſie auf dieſem Gebiete nicht wagen dürften was der tragiſche Poet: der die Mittel hat, Geiſt und Verſtand auch bei einer Handlung von herzzerreißendem Charakter ſo mächtig zu inter-

eſſiren, daß er mit dem Begriffe die Nothwendigkeit deſſen kann einſehen lehren, was das Gemüth wenn auch noch ſo ſchmerzlich berührt. Dieſe Mittel beſitzt der Tonkünſtler nicht, der allen grell tragiſchen Momenten auszuweichen oder ſie zu mildern einen natürlichen Trieb hat. Die italieniſche Oper hat daher tragiſche Ausgänge überall vermieden. Es iſt eine Bereicherung, daß Händel in ſeiner letzten Periode muſikaliſche Tragödien zu behandlen wagte; das zarteſte Feingefühl leitete ihn aber auch dann an, jeder ſchroffen und harten Löſung in aller Gefliſſentlichkeit auszubeugen. In Acis und Herakles hebt die Vergötterung der Helden über ihren tragiſchen Ausgang tröſtend empor. Im Samſon, deſſen Fall zwar an ſich ſchon ein Triumph iſt, ward dem urſprünglich abſchließenden Begräbnißchor ſpäter noch ausdrücklich ein freudig emporreißender Schlußchor angehängt, wie im Saul ein ſolcher noch auf die große, an ſich ſo verſöhnende Todtenklage folgt. So iſt auch im Belſazar Alles geſchehen, um an dem Ausgang ſelbſt des ruchloſen Frevlers raſch vorüberzuführen und auf dem Verſöhnenden zu weilen. Abgeſehen aber von aller tragödiſchen Kunſtpraxis ſei es des Poeten oder Melopoeten, gibt es andere Eigenheiten bei Beiden, die man wohl als verwandt, als angrenzend an eine Vorliebe für das Herbe dort, hier für das Trübe gerügt hat. Bei unſeren Romantikern haftete über ihrer Beſchäftigung mit Shakeſpeare ein Geſammteindruck, der ihn ihnen entfremdet hielt; ſie fanden in ihm eine Unbefriedigung, aus ſeinem Nachſinnen über die menſchlichen Schickſale entſprungen, ein tief ſchmerzliches, herb tragiſches Weſen, ein abgeſondertes, verſchloſſenes, einſames Gemüth. Wir haben an anderen Orten gezeigt, daß ſolch ein Weſen in Shakeſpeare in Wahrheit nicht gelegen war; daß es bei Händel nicht zu entdecken iſt, braucht man nicht erſt zu zeigen. Man weiß, und man fühlt es aus ſeiner Muſik überall heraus, daß Händel ein glücklich heiterer, harmoniſch in ſich beſchloſſener Menſch war, in deſſen Gemüthe irgend ein Herbes und Hartes nicht eingepflanzt war. Jene katholiſirenden Epikureer fanden leicht an proteſtantiſcher Verdüſterung zu mäkeln; in Händels ernſteſten kirchlichen Geſängen

würden ſie die helle Freudigkeit des ächt proteſtantiſchen Geiſtes ſelbſt mit Widerſtreben anerkennen müſſen. Dennoch bleibt bei den Weltkindern unſerer Tage ein vergleichbarer Vorwurf zurück. Die meiſten muſikaliſchen Dillettanten und Laien, die an die heitere Unterhaltung und den berauſchenden Lärm der Inſtrumentalmuſik gewöhnt ſind, fühlen ſich geſtoßen von einem ſchwermüthigen Eindruck, den ihnen der bloße Ernſt, die bloße Gemeſſenheit, vollends der vorwiegend trauervolle Charakter der Muſik in Händels Oratorien und oratoriſchen Dramen, ja auch aller ſeiner Muſik macht: wir haben eine geiſtreiche Dame bei bloßem Spielen aus ſeinen Suiten tief innerlich aufſeufzen hören: „dieſe Muſik könnte mich ganz melancholiſch machen!“ Dergleichen Eindrücke beruhen zu einem guten Theile nur darauf, daß man an den Stil dieſer Muſik nicht gewöhnt iſt, die allerdings ſelbſt in heiteren Geſängen nicht oft von einer losgelaſſenen Luſtigkeit, dafür aber von einem Frohſinn iſt, der niemals ermüdet und abſtumpft, ſondern bei jeder Wiederholung immer gewinnender und erheiternder wirkt. Jene abſtoßenden Eindrücke beruhen dann weſentlich auch darauf, daß man ſich nicht gewöhnen will, Muſik als ein Kunſtſtudium zu betreiben und ſich Rechenſchaft von dem Charakter eines Tonſtücks und von den Gründen dieſes Charakters zu geben: vertraute Kenner wie Thibaut empfanden in ganz gegenſätzlicher Weiſe, daß man ſich „nach Händels Trauerchören oft beruhigter und beſeligter fühle, als nach den munterſten Dingen jetziger Empfindler.“ Im letzten Grunde indeſſen führen jene Eindrücke bei den Meiſten allerdings auf die entſchiedene Abneigung gegen jede ernſte, ſchwerwiegende und ſchwermüthige Muſik zurück. Es gibt eben Zeiten, die wie ſie zu wohllebig ſind um an tragiſchen Scenen auf der Bühne Gefallen zu haben, ſich auch zu glückhaft fühlen, um andere als luſtige Muſik hören zu wollen; tiefer bewegte, ernſter geſtimmte Zeiten werden zu Händel wie zu Shakeſpeare Zugang und Verſtändniß ſtets viel williger ſuchen und finden. Man kann wiſſen, daß nicht alle Zeiten den leichtfüßigen Geſchmack unſerer heutigen Tage getheilt haben. In einem eiſernen Jahrhunderte wie das ſiebenzehnte

konnte Pater Merſenne ganz allgemein verſichern, von allen Sängern Tonkünſtlern und Hörern vernommen zu haben, daß ihnen die ernſten, traurigen, melancholiſchen Geſänge ſüßer und angenehmer als die fröhlichen dünkten; die geiſtvolle Portia bei Shakeſpeare fühlt ſich ſogar von jeder fröhlichen Muſik traurig berührt; (wofür ihr dort Lorenzo nicht den richtigen Grund angibt.) Der Geſchmack jener Zeiten war ſinniger und muſikaliſch ausgebildeter, die Empfindungskraft unendlich ſtärker als die unſere; und eben darum hatten jene Zeiten die größere Freude an den ſchwermüthigen Tonſtücken, die an ſich, und unter aller Bedingung, die muſikreicheren und empfindungshaltigeren Tonſtücke ſind. So wie in dem Trauerſpiele alle menſchlichen Kräfte und Leidenſchaften in ſtärkerer Bewegung ſind als im Luſtſpiel, ſo liegt in allen traurigen Geſängen eine weit tiefere Gewalt als in den fröhlichen, die dem alltäglichen Leben näher, daher leichter zu faſſen, in ſich aber nothwendig von weit flacherer Art ſind, weil alle Freude momentaner, alle Befriedigung in ſich ſelber oberflächlicher iſt, als Entbehrung Mangel und Leiden. In der Natur ſingen die Menſchen nur in Freudigkeit, nicht im Grame; aber ihre Klagelaute haben unendlich mehr muſikaliſche Elemente als ihre Freudenlaute und ſind daher für die Kunſt ungleich koſtbarer und verwendbarer. Ernſte und traurige Geſänge geben uns durch ihre ſchwerer wiegenden Eindrücke weit mehr Muße und Willigkeit zu tieferer Mitempfindung, weil ſie den Geiſt weit mehr in ſich ſelbſt führen. Darum: weil alle traurige Erfahrung ſich ſtärker als die heitere einprägt; weil Schmerzen viel tiefer greifen als Genüſſe, da das Übel gewaltſamer iſt als das Gut; weil es kein Wohlgefühl gibt, das man nicht hingeben würde, wenn man ſich damit von einem Wehgefühle befreien könnte; weil das Leid in größerem Maaße unangenehm als die Freude angenehm iſt; weil die Luſt oft eine Verſtandesſache iſt an der das Muſikaliſche keinen Theil hat, die Unluſt immer reine Sache des Gefühls. Alle Luſt iſt als ein Ziel- und Ruhepunct, auf dem ſich das Daſein begnügt und vergnügt fühlt, flacher als die Unluſt. Bei allen freudigen Erregungen iſt daher auch, weil

Befriedigung damit verbunden iſt, weniger Begehrung und Beſtrebung als bei ſchmerzlichen Gefühlen, ſo lange die Kraft nicht ganz erlegen, der Muth nicht völlig gebrochen iſt. Der Menſch ſieht ſeinen unverſehrten ganzen und heilen Zuſtand als den naturgemäßen an, und empfindet deſſen Störungen ärger als ſeine Förderungen; und wenn gleich in dem gewöhnlichen Leben, wie viel des Ungemachs und Leidens, der Trübſal und Widerwärtigkeit, der Noth und Bedrängniß, des Joches und Kreuzes, des Jammers und Elends in der Welt ſein mag, die Freuden und Ergötzlichkeiten gemeinhin vorwiegen werden, ſo greift doch in jedem einzelnen Falle der Eindruck des Leids viel ſchärfer ein, weil er ſich der Seele wie ein glühender Stempel einprägt. Das iſt es, was dem Traurigen in der Tonkunſt einen weit ergiebigeren Boden bereitet. Und daher wird jeder welt- und kunſterfahrene Mann dem ernſten oratoriſchen Drama Händels vor ſeinen leichteren Opern, wie Shakeſpeare's Tragödien vor ſeinen Komödien, den Vorzug geben trotz ihren ſchmerzlicheren Eindrücken, weil da wie dort erſt die ſtärkſte menſchliche Natur und ihre innerſten Vermögen ins Spiel gerufen werden.

Einheit der Händel'ſchen Tonwerke.

Wer das Eitle all der vereinzelten Ausſtellungen, die wir andeuten, mit Einem Blicke erkennen will, der muß von dieſer Art Splitterrichterei zu der Betrachtung des Kunſtganzen, wie in den Shakeſpeare'ſchen Dramen ſo in den Werken der letzten Periode Händels überſpringen. Wie in allen großen Gemälden durchaus nur der Reiz des Ganzen und die innere Symmetrie aller Theile den höchſten Preis und Werth entſcheidet, ſo erprüft ſich auch in jeder muſikaliſchen Schöpfung ihre wahre Bedeutung erſt aus der Geſtalt des Geſammtwerkes, aus der Zweck- und Ebenmäßigkeit, der Übereinſtimmung in den Verhältniſſen und Schönheiten der einzelnen Glieder: des Tondichters Kunſtbildung, der Umfang ſeines ordnenden Geiſtes, die Tiefe ſeines Gemüths, ſeine geniale Begabung und Schöpferkraft wird erſt hier ermeſſen und begriffen. Auch in dieſem Puncte hatte ſich Händel erſt in langer Uebung zurecht zu finden: das inſtinctive Taſten blieb das Merkzei-

chen der muſikaliſchen Kunſt ſelbſt bei den Letzten und Größten, bei Mozart nicht anders als bei Händel. Die Verſuche des Letzteren, ſeine koſtbare Trauerhymne auf den Tod der Königin Karoline, um ſie nicht mit der Gelegenheit untergehen zu laſſen, bald zu einer Todtenklage auf Joſeph für ſeinen Iſrael, bald im Saul zur Todtenklage auf Saul und Jonathan zu verwenden, ſind Irrgänge (noch mehr rührend als bedauerlich,) aus denen er ſich ſehr bald doch zurechtfand. Dem Tonkünſtler wird der Ruhm des einheitlichen Kunſtbaus ſeiner Tonwerke erleichtert oder erſchwert dadurch, daß er ſeine Texte nicht ſelber erſchafft; hat er keine Wahl, ſo muß er hinnehmen was er findet; Händels Verdienſt war das, daß er in ſeinen undramatiſchen Werken unter vorhandenen Texten eine meiſterliche Wahl zu treffen wußte, und daß er ſich weiterhin eben dadurch die Wahl *verſchaffte*, ſeit die Engländer, die ihn zu höheren Kunſtthaten berufen hatten, die Verpflichtung empfanden, ihm auch größere poetiſche Stoffe in reineren Formen darzubringen. Eine Reihe der dramatiſchen Texte ſeiner letzten Periode nannten wir oben Meiſterſtücke in Beziehung auf die Muſikhaltigkeit der Dichtungen; ſie ſind es zum Theile auch ihrer planmäßigen äußeren Structur nach, die dem Tonkünſtler das Werk der inneren Cohärenz außerordentlich erleichterte. Im Samſon, Belſazar, Herakles u. a. iſt der Verlauf der Handlung, ihr Aufſteigen zur Kataſtrophe, zu dem Glückswechſel (zu der Prüfung Samſons, zu Belſazars Entweihung der heiligen Gefäße, zu dem Fluch der Dejanira,) und dann ihr Niedergang von dem Wendepunct der Geſchicke abwärts zu dem Ausgange, in einer feinen halbkreisförmigen Wölbung gezogen, wie man es an den vollendetſten Shakeſpeare'ſchen Tragödien ausreichend nachweiſen kann. Allem Unweſentlichen, allem Epiſodiſchen was das Intereſſe ſpalten kann, iſt hier aus dem Wege gegangen. Der Zuſammenhang iſt, der Handlung nach, ununterbrechbar; muſikaliſch iſt er es eben ſo, ſchon in blos techniſcher Beziehung, wenn man die wirkungsvollen und fein berechneten Gegenſätze, Wechſel und Verwandtſchaften der Tonſätze und ihrer Tonarten nicht ver-

ſcherzen will. Man kann und ſoll daher für öffentliche Aufführungen aus dieſen Werken nichts willkürlich herausheben noch hinausweiſen. Wie hat ſich auch in dieſer Beziehung das Urtheil bereits berichtigt und erweitert! Wenn man heute bei den Chryſander, Krüger, Dommer, die Nachweiſe lieſt, welch' ein kunſtvoll bedachter Plan Werke wie das Alexanderfeſt, den Meſſias, den Maccabäus einheitlich zuſammenhält, ſo muß man damit vergleichen, wie noch ein Mann wie Thibaut ſich über Die luſtig machte, die ſich erpichten Händel'ſche Werke ganz zu geben; der ſelbſt in leckerer Wahl nur Einzelnes auszuheben pflegte, und eben dadurch nach unſerer Anſchauung des eigentlich Größeſten in Händels Werken verluſtig ging. Die üblichere Sünde war aber die ſtumpfſinnige Willkür des Ausſcheidens. In einigen weitgedehnten, nach Händels eigenem Gefühle zu lang gerathenen Werken iſt es wohl nöthig, bei Aufführungen einzelnes wegzulaſſen; wenn man dabei den Bau der Werke nicht gleich aus allen Fugen zwängen will, ſo darf dieß nie ein nothwendiges Glied berühren, das in die innere Entfaltung der pſychiſchen Aufgabe eingreift, die dem Zuhörer den nothwendigen Anhalt für ſein geiſtiges Intereſſe geben muß. Wenige ſind unter den oratoriſchen Dramen, denen man größere Theile entziehen könnte ohne Entſtellung oder Zerrüttung des Ganzen; nur in einigen finden ſich gelegentlich Auswüchſe, deren Wegnahme gerathen iſt, weil man dadurch einen einheitlicheren Bau herſtellt: ſo wird im Alexander Balus die Liebesgeſchichte, die den Inhalt bildet, durch die Epiſode einer Verleumdung unterbrochen, die ein ganz ſinnloſes Einſchiebſel bildet; ſo iſt in der Suſanna der Fortgang der Handlung durch zwei allzu abgetrennte Monologe des verreisten Joachim und durch die Einflechtung der ganz handlungsloſen Figur des Helkia ungeſchickt geſtört. Grade auf ſolche Auswüchſe aber hat ſich die ausſcheidende Kritik, aus ſolchen erwogenen Gründen, nie geworfen. Es iſt vielmehr Sitte geworden zu ſtreichen aus Faulheit und Bequemlichkeit, weil man den Zuhörern nicht zuzumuthen wagte, über einem Händel'ſchen Tonwerke, in dem doch das feinſtgeſtimmte Gemüth über

keinen Mißklang zu ſtraucheln hat, drei Stunden auszuhalten, während man ihnen über Meyerbeers Opern, die wahrlich die Nerven ganz anders anpacken, fünf Stunden aufzuerlegen kein Bedenken hat. Es iſt Sitte geworden, aus Grille zu ſtreichen was man für unſchön, veraltet oder gleichgültig hält, wo oft grade die verleugnungsvolle Weisheit des Tonkünſtlers am erkennbarſten iſt: denn irgend ein künſtleriſches Ganze bedarf, wenn es nicht ermüden ſoll, der matteren Folien für die abgehobeneren Geſtalten, bedarf der Schatten, wenn das Licht ſoll ertragen werden. Es iſt Sitte geworden zu ſtreichen aus blaſirter Ungeduld, weil man etwas für Ueberfluß hält, was im Plane des Ganzen einfach eine Nothwendigkeit iſt. Der Maccabäus iſt gewiß nie aufgeführt worden, ohne daß aus der Gruppe der drei Freiheitsarien zwei wären geſtrichen worden: dadurch wird die belebende Flamme des Volkskampfs, die Freiheitsliebe die hier ſelbſt die Weiber durchdringt, in dem muſikaliſchen Gemälde ausgelöſcht. Das kurze zweitheilige Alexanderfeſt iſt ſelten gegeben worden, ohne daß nicht wenigſtens einige der Soli ausfallen mußten; wird aber auch nur Eines der Glieder des in ſteten Gegenſätzen wechſelnden Tonwerkes herausgebrochen, ſo hebt dieß nothwendig die Continuität auf und ſtört die Meinung der Compoſition des Poeten und des Melopoeten. Wir haben Aufführungen beigewohnt, wo wir in der Leitung meiſterhafter Directoren, in der Begleitung glänzender Orcheſter, in dem Vortrag virtuoſer Chöre die geiſtige Betonung dieſer Gegenſätze des Kunſtwerkes, das durchdringende Eingehen in ſeine Meinung gänzlich vermißten. Wir berühren hier die innere, muſikaliſche Einheit der Händel'ſchen Werke. Das Einheitsgeſetz des dramatiſchen Dichters, den wir zur Vergleichung immer im Auge haben, war die Rückbeziehung ſeiner Handlung auf Eine alles zuſammen haltende Idee. Das ähnliche Geſetz leitet den Tonkünſtler an, alle Theile ſeines Werkes auf Eine Grundgefühlsſtimmung, wie der Dichter die ſeinen auf Einen Grundgedanken, ſtetig zu beziehen. Wenn ſeinem Textdichter gelungen iſt, der Handlung einen ſolchen Kern einheitlicher Empfindung einzupflanzen, ſo iſt

es des Tondichters Sache auf dieſen Kern vorzudringen, ſich in aller Unbefangenheit und Unmittelbarkeit in dem gegebenen Gegenſtande von Einer Empfindungsidee ganz durchdringen zu laſſen und ſeine muſikaliſchen Gemälde von da ausſtrahlend immer auf dieſen Brennpunct wieder zu concentriren: ſo erwächſt aus der innerſten Natur des Objects die künſtleriſche Organiſation des Ganzen, über das eine gleichmäßige Tonfarbe gebreitet wird, die in jedem einzelnen Bildtheile die gegenſätzlichſten Tinten verſchmilzt und verbindet. Jeder aufmerkſame Laie, der den Verſuch machen will, ſich mit einem der größeren Händel'ſchen Werke monatelang ausſchließlich zu beſchäftigen und ſich ganz darein zu vertiefen, und dann zu einem anderen mit der gleichen Andacht und Ausdauer — wir wollen ſagen vom Meſſias zum Alexanderfeſte — überzugehen, der wird erſtaunen, welch ein durch und durch verſchiedenartiges Empfindungscolorit die beiden Werke von einander trennt; wie einer das gleiche bei einem ähnlichen Studium und Verhalten über Shakeſpeare empfinden wird, wenn er z. B. vom Sommernachtstraum zum Coriolan übergehen wollte, obgleich die Nichtkenner bei beiden Künſtlern ſo gerne ſtets nur Einen und denſelben Ton heraushören wollen. Kürzer und noch viel ſchlagender würde man dieſelbe Erfahrung machen, wenn man Gelegenheit hätte, zwei ſolche gegenſätzliche Werke raſch hintereinander in verſtandenen Ausführungen kennen zu lernen. Es höre Jemand das kleine, im ſchönſten Ebenmaas abgerundete Schäferſpiel Acis an: wo in der Mitte des (durchaus einactig zu behandelnden) Werkes ein viertheiliger Chor wie eine Gebirgsmaſſe in der muſikaliſchen Landſchaft ſteht, auf deren einer Seite alles roſiger Tag, auf der andern Dämmerung und Nacht iſt; wo der naiv ſinnliche Stil der muſikaliſchen Darſtellung der einfachen Handlung, die ganz von dem ſüßbitteren Wehgefühl der Liebe durchzogen iſt, in einer innigen Verſchmelzung ſanft melodiſcher Anmuth mit ſeeliſchem Ausdruck eine gleichartig gedämpfte, idylliſch-elegiſche Färbung durch alle Geſänge in der Art feſt hält, daß mit ſteter Rückbeziehung auf jenen Grundcharakter die Bildnerei in der Tauben-

arie Galatea's, die Energie in der Kampfarie des Acis, der Ausdruck der Wuth in Polyphems Rachearie gleicherweiſe ermäßigt iſt, um den milden Geſammteindruck nicht zu zerreißen; — dann gehe derſelbe Hörer zu Belſazar etwa über, in dem er überall ungleich gröberen Strichen der Zeichnung begegnen wird: wo keine Liebesepiſode einverwoben, keine Arie zu finden iſt, die ſich durch die melodiöſe Eleganz einſchmeichelte an der die Arien im Acis ſo reich ſind, nichts von der tiefen Schwermuth im Samſon, kein Klage- und Trauerchor ohne den man ſich einen tragiſchen Stoff bei Händel kaum denken kann, nichts von der innigen Gefühligkeit durch die er uns ſo bis ins Mark zu erſchüttern weiß, weil das ganze Werk ein einziges großes Geſchichtsgemälde iſt, wo zwei handelnde Völker über einem leidenden in vernichtendem Stoße auf einander treffen, wo die Einzelfiguren nur als die Träger dieſer großen Action erſcheinen, ohne daß individuelle Leidenſchaften mit beſonderem Nachdruck hervorträten: daher ſich das Ganze in einem raſch fortreißenden Maſſenzuge bewegt ohne gemüthliches Verſenken in einzelne Theile, blos wirkend durch die Wahrheit, Friſche, Localfärbung, Kraft und Gegenſtändlichkeit der hiſtoriſchen Schilderung. Man geht wie aus einem großen erhebenden Zeitereigniſſe davon, weniger wie im Acis in ſich gewieſen als aus ſich herausgeriſſen, erfriſcht durch die Gewalt des großartigen Werkes, das von allen Muſikdramen vielleicht allein mit einer Shakeſpeare'ſchen Hiſtorie verglichen werden kann. — Wenn die Abhängigkeit von einem fremden Texte den einheitlichen Bau einer Tondichtung, wie wir ſagten, erleichtern oder erſchweren kann, ſo bereitet dem Tonkünſtler auf der anderen Seite eine Eigenheit ſeiner Kunſt ſelbſt, die Bewegung in entgegengeſetzten Empfindungen und Leidenſchaften, die der Muſik durchaus natürlich iſt, eine Erſchwerung im Einzelnen, im Ganzen doch eine Erleichterung. Selbſt der in Ideen arbeitende dramatiſche Dichter, Shakeſpeare, hat den Kunſtgriff nie verſäumt, durch ſtete Parallelen und Gegenſätze in ſeinen Charakteren und Handlungen die einen durch die anderen der Anſchauung wie dem Begriffe zu erhellen; der

Tondichter iſt auf ſolche Gegeneinanderſtellungen ſchon äußerlich hingewieſen um der Eintönigkeit zu entgehen, und innerlich, weil alles Gefühlsweſen ſich um die beiden Pole von Leid und Freude dreht. Wo dieſe Gegenſätze in die Extreme gehen, da iſt die muſikaliſche Verſchleifung des Grellen in dem Wechſel keine leichte Arbeit; doch ſind dieß höchſt dankbare Schwierigkeiten, die dem Tonkünſtler ſtete Gelegenheit geben, die innere Symmetrie ſeines Kunſtwerkes durch dieſelben Contraſte, die ſie zu verdecken ſcheinen, hervorzuheben. — Wo der Textdichter in einer geiſtig-ſittlichen Conception, in der z. B. Samſon entworfen iſt, ſeinem dramatiſchen Kunſtbau an ſich ſchon einen ungewöhnlichen poetiſchen Werth verliehen hat, da erhalten die Theile des Werkes, die dort in ſechs großen Gruppen zu lebhaften Gegenſätzen geordnet ſind, auch muſikaliſch eine außerordentliche Vertiefung in ihrem Reichthum mannichfaltigen Wechſels: die weiſe Berechnung der Theile dieſes koloſſalen Werkes auf einander, die Kunſt der Compoſition in ihren großen Verhältniſſen hat man in den deutſchen Verſtümmelungen dieſes Dramas auch entfernt nicht ahnen können. In jenen Völkeractionen, wo ſolche Gegenſätze nicht aus der inneren Natur individueller Charaktere zu entwickeln waren, in dem Siegeslaufe der Judas und Joſua, ſind in grellen Gegenbildern dort zweimal, hier einmal die Rückfälle in Unglück und Niederlagen eingeführt, um durch die Aufraffung in der Kampferneuerung noch einmal zu der Siegesbegeiſterung verläſſiger zurückzuführen. In ganz entgegengeſetzter Weiſe arbeitet das Bedürfniß künſtleriſcher Symmetrie im Allegro. Das Gedicht Miltons bewegt ſich, wiſſen wir, in den Gegenſätzen des Frohſinnigen und Schwermüthigen. Händel empfand das Unbefriedigte in dieſer Bewegung und Gegenbewegung; mit ſeiner Uebereinſtimmung ſchrieb ihm Jennens einen dritten Theil, den Gemäßigten, hinzu. Dieß würde dichteriſch als eine Pedanterie erſcheinen, zumal der Sanguiniker und Melancholiker Miltons mit ihren Neigungen ſich ohnehin in den anſtändigſten Grenzen halten; muſikaliſch iſt es aber vortrefflich gedacht, daß auf die ſtets getheilten gegenſätzlichen Eindrücke

zuletzt ein neutralerer Theil folgt und abſchließt. In aller Natur des Menſchen iſt das Bedürfniß tief begründet, allen Gegenſatz welcher Art er ſei ausgeſöhnt zu ſehen. Von den zwei erſten Theilen des Muſikwerkes würde man nicht ohne das deutlichſte Gefühl einer Unbefriedigung hinweggehen, das ſelbſt das Milton'ſche Gedicht hinterläßt; die Gegenſätze halten in einer Spannung, in der man zuletzt unwillkürlich nach einer Vermittlung verlangt, wie ſie in dem Schlußtheile bei Händel gegeben iſt, der in einem gleichmäßig gelaſſenen Stile durchgeführt die Beſtimmung trefflich erfüllt, das Gemüth in einem hergeſtellten Gleichgewichte zu entlaſſen. An einem ſolchen greiflichen Beiſpiele, wo Händel oder ſein hülfreicher Freund einen Text ſelbſt umzugeſtalten half, entdeckt man, mit wie bewußter Abſicht das innere Ebenmaas herbeigeführt iſt, das dieſes und faſt alle Händel'ſchen Werke ſeiner letzten Zeit auszeichnet, wie Shakeſpeares reifere Dramen. Hat es lange gedauert, bis bei Shakeſpeare das Geſetz der verborgenen Idee, die ſeiner dramatiſchen Handlung Einheit gibt, durch die Göthe und Coleridge gefunden ward, ſo haben ſinnige Laien in England die innere Cohärenz der Händel'ſchen Werke früher heraus gefunden. Ein halbes Jahrhundert nach Händel ſchrieb über dieſen Gegenſtand der junge Staatsmann Franz Horner (1801) an einen Freund in Ausdrücken, wie ſie ungefähr Coleridge um dieſelbe Zeit, 200 Jahre nach Shakeſpeare, von deſſen Werken gebrauchte. Unwiſſend, ſind die Worte, „unwiſſend über Muſik wie wir beide ſind, gleich den Delphinen die Arion bezaubert und den Stöcken und Steinen die Orpheus folgten, iſt es doch gut, daß dieſe Unwiſſenheit weder Steine noch Delphine noch ſchottiſche Juriſten abhalte, ſich an den göttlichen Compoſitionen Händels zu entzücken. Ich hörte einigen derſelben mit derſelben Art von Intereſſe zu, wie den glänzenden Declamationen Pitts. Deſſen Reden verdankten den größeren Theil ihrer Wirkung auf mich der Muſik und dem Rhythmus nicht in ſeiner Stimme, ſondern in ſeiner Compoſition: ſie ſind ohne Zweifel gleich merkwürdig durch ihre geſchickte Berechnung und Anordnung der Theile, und dieß iſt ein Verdienſt, das

ich mir oft einbildete in Händels Werken nachweiſen zu können." Dieſe kunſtreiche Ausbildung in Entwurf und Ausbau war weſentlich gefördert durch die Weiſe, wie Händel ſeine Werke im Stillen reifte und zeitigte und dann in Einem Guſſe raſch zu Papier brachte. Wir ſagten von Shakeſpeare, die Reifung und der Geburtsprozeß ſei bei ihm raſch von Statten gegangen, ohne auf die 9 Monate des menſchlichen Embryonenlebens, oder gar auf die 9 Jahre der Horaziſchen Feile zu warten; daſſelbe gilt von Händel. Es iſt von ſeinem Lehrer Steffani (durch Mattheſon) bezeugt, daß er ſeine Werke bevor er ſie niederſchrieb eine Zeitlang beſtändig bei ſich getragen und „gleichſam eine recht ausführliche Abrede mit ſich ſelbſt genommen habe, wie und welcher Geſtalt das Ganze am füglichſten eingerichtet werden möchte." Durch das gleiche Verfahren ergab ſich auch in Händels formſicherem Geiſte, der zum Niederſchreiben ſeiner größeſten Werke der kleinſten Zeit bedurfte, wie von ſelber das richtige Verhältniß der Theile zu einander, die Uebereinſtimmung, die Homogeneität, das wohlthuende Gleichmaas des Ganzen, die uns von jeder nur halbwegs gelungenen Aufführung ſeiner Werke in einer vollkommenen äſthetiſchen Befriedigung entlaſſen.

Gleichgewicht der idealen und realen Momente.

Zu der Gleichartigkeit in dem Geſammtbilde dieſer Kunſtwerke gibt den feinſten Farbenton, das Geiſtigſte in ihrer inneren Harmonie, das Gleichgewicht der realiſtiſchen und idealiſtiſchen Momente hinzu, das wir in ihnen auszeichnen wie in Shakeſpeare's Dramen. Noch einmal treffen wir auch in dieſem Puncte auf einen jener Gegenſätze, die — in Betracht der verſchiedenen Künſte und ihrer Eigenheiten — in ſich die größten Uebereinſtimmungen bedeuten. Händels Werke, in ihrem Geſammtweſen neben Shakeſpeare's gehalten, machen auf den erſten Anblick vorwiegend den Eindruck nicht des Realiſtiſchen, wie Shakeſpeare's, ſondern eines ganz Ideellen. Der Dichter kann ſich von ſeinen Stoffen in die Niederungen der gewöhnlichſten Welt herabziehen laſſen; die geiſtigen Mittel, die ihm zu Gebote ſtehen, befähigen ihn, durch die ſittliche Richte, in der er ſich durch die ge-

meine Wirklichkeit durchbewegt, das Unſchöne Unſittliche Verzerrte Vulgare in den Dienſt des Schönen Edlen und Erhabenen zu geben, und ſo dem Niedrigſten ſelbſt durch höhere Beziehungen jene ideale Weihe zu geben, die bei Shakeſpeare in der That unter dem realiſtiſchen Scheine überall verborgen liegt. Es iſt ganz entgegengeſetzt mit dem Tonkünſtler. Das Ideale liegt in aller Muſik von ihrem Keime an; das Ungenügende aller Wirklichkeit, das in dem höher ſtrebenden Menſchen das Bedürfniß der Kunſt überhaupt erzeugt hat, iſt in der Muſik von dem Moment an überwunden, da ſie der gewöhnlichen Sprache ein ungewöhnliches, erhöhtes, freieres Tonweſen unterſchiebt; ſie umzieht ſogleich Alles was ſie aus der Natur abzeichnet mit idealeren Contouren; der bloße Rücktritt auf das Gefühlsleben in ſeiner Reinheit iſt ein Rücktritt auf einen idealen Standpunct: unter welchem bei Händel die realiſtiſche Naturwahrheit ſo zugedeckt und verborgen und verſenkt liegt, daß ſie, wie bei Shakeſpeare die idealiſtiſchen Momente, von den meiſten Hörern erſt geſucht werden muß. Wir haben bei den Andeutungen über eine Reihe von Geſängen Händels auf dieſe Eigenheit hingewieſen. Er, der in ſeiner an ſich ſo ideal gehobenen Kunſt den Boden der Natur nicht einen Augenblick verlieren wollte, wagte bei jeder ſtärkeren Gelegenheit im realiſtiſch naturtreuen Ausdruck in aller Kühnheit bis an die Grenzen vorzugehen, wo das Geſetz der Schönheit ihm Stillſtand gebot; ſo wie Shakeſpeare umgekehrt alle Hebel der Idealiſtik anzuwenden nöthig fand, um ſeine realen Stoffe aus der Trübe der Wirklichkeit in das Licht der Kunſt emporzuheben. Auf jenem Standpunct verharrte Händel unverrückt: ſelbſt in ſeinen phantaſtiſchſten Operntexten hat er ſich muſikaliſch zu Ikariſchen Irrflügen nie verführen laſſen; er hat die gemeine Wirklichkeit weit unter ſich gelaſſen, aber den Grund der Natur ſtets als den Boden angeſehen, dem allein er ſeine Lebenskraft entſaugen konnte.

S. 440. Wir deuteten oben[1] an, daß er ſelbſt der Göttin Here, einer in ſich gehobenen idealen Geſtalt, die ſprechendſten Naturlaute einer rachebefriedigten Schadenfreude in den Mund gelegt hat. Er iſt in demſel-

ben Drama (Semele) noch weiter gegangen und wagte, in der Rolle des Zeus, dem Bewußtſein des Gottes, ſeine allzu ſtrebende Geliebte auch ohne die Gewähr der Unſterblichkeit zufrieden ſtellen zu können, in Figuren eines inneren Freudenkitzels Ausdruck zu geben: dieß iſt ſicher bis an die äußerſte Grenze realiſtiſcher Auffaſſung und Darſtellung des Empfindungsweſens vorgeſchritten! In der Schilderung von Salomo's Gericht bedachte er ſich nicht, die falſche Mutter in der ganzen Blöße einer bösartigen Keiferin zu zeigen: gleich darauf reißt er uns in die Tiefe der Gefühlsthat der aufopfernden Mutter mit; es iſt ein Gegenſtand, der unter der Controlle aller Welt ſteht, in den ſich jede fühlende Mutter hinein verſetzen kann: der Künſtler ruft alle Erwartungen aufs höchſte ſpannend wach, um ſie alle zu übertreffen in ſeiner wunderbaren Verſchmelzung von realer Wahrheit und idealer Erhebung. Das feinſte der feinen Aufgabe der Sänger liegt hier vor. Ihnen, wie Shakeſpeare's Spielern, kann nicht genug ans Herz gelegt werden, der realen Naturwahrheit bei Händel auf die Spur zu gehen, ohne ſie proſaiſch zu überſpannen, ohne bei ihr proſaiſch zu verweilen. Schon bald nach Händels Tode ſtritt man unter den Sängern, welche die lebendigen Traditionen noch beſaßen[1], ob die ideale oder reale Auf- faſſung ſeiner Geſänge die treffendere ſei. Die Aufgabe iſt, wie bei Shakeſpeare, die beiden Gegenſätze richtig zu miſchen, der idealen Haltung des Ganzen gegenüber nicht maaslos zu werden, den einzelnen Tonbildern gegenüber auch nicht zu zahm zu ſein; der Natur immer zu huldigen, ihre Beſcheidenheit nie zu verletzen. Wo zwiſchen dem eingebildeten *oratoriſchen* Vortrage, mit dem die meiſten Dilettantenſänger an Händels Werke herantreten, und der *theatraliſchen* Manier, die vielleicht ein Bühnenſänger in ſie hineintragen möchte, der richtige Mittelton *dramatiſcher*, lebenvoll natürlicher Wahrheit getroffen wird, da wird man Händels Sangwerke, wie Shakeſpeare's Dramen, in eine wunderbare Mitte gleich gewogener Idealität und Realität rücken ſehen, auf der ſich auch alle die tautologiſchen Gegenſätze, mit welchen man die zwei Grundverſchiedenheiten

[1] Vgl. oben S. 222.

aller Kunſtrichtung zu bezeichnen pflegt, Antikes und Modernes, Naives und Sentimentales, Objectives und Subjectives, Südliches und Nordiſches ausgleichen. Wir ſagten, von Shakeſpeare redend, daß alle ſüdliche Kunſt, Dichtung Malerei wie Muſik, von je die Schönheit des Aeußeren, das Sinnliche und Gefällige in der Erſcheinung, die Glätte der Melodie, den ſchmeichelnden Tonfall der Verſe, die regelmäßige Geſtalt, den Idealismus der Form bevorzugte, die nordiſche Kunſt dagegen vorſchob von dem bloßen äußeren Reize zu dem Inneren und Geiſtigen, zu der Bedeutſamkeit des Inhalts, dem Gemüth in dem Tonſtücke, dem Sinn in den Verſen, der Wahrheit des pſychiſchen Ausdrucks bis zu dem Herabgehen *unter* die Natur, in Genre und Caricatur. Das machte daher die Werke Shakeſpeare's wie Händels erſt dann ſo vollwichtig, als ſie beide, der ſüdlichen Schule entſagend, den italieniſchen Geſchmack gegen den germaniſchen aufgaben, oder beide verquickten, oder von den extremen Einſeitigkeiten beider zurücktraten. Shakeſpeare erſcheint dann von der Manier des romaniſchen Mittelalters ſo entfernt, wie von der engliſchen Genre-Humoriſtik des 18. Jahrh., von dem höfiſchen Ariſtokratismus des Ritterromans wie von der bäuerlichen Rohheit des deutſchen Grobianismus. Ebenſo, wie Händel in ſeinen oratoriſchen Dramen zwiſchen dem Übernatürlichen der älteren italieniſchen Oper und dem Unternatürlichen der opera buffa auf einem Standpunct normaler Mitte erſcheint, auf dem uns Deutſche auch ein bildender Künſtler wie Tizian anheimelt, der zwiſchen ſüdländiſchem Formalismus und niederländiſchem Naturalismus mitten inne ſteht. Das vorſchlagend Germaniſche bewährt ſich bei beiden unſeren Lieblingen gleichmäßig darin, daß ſie ihrem Kunſtideale zufolge bei irgend einem Streite der gegenſätzlichen Momente, unter dem gleichen Streben beide innigſt zu verſöhnen und mit einander zu durchdringen, das Wahre und Gute mit dem Schönen in ſtets verſchlungenen Reihen zu zeigen, im Nothfall doch immer die innere Schönheit der äußeren vorzogen, das Intereſſe an dem geiſtigen und ſittlichen Vollgehalt über den ſinnlichen Formalismus ſtellten.

Dieß macht ſie Beide zu den ächten und wahren Vertretern des neueren proteſtantiſch-germaniſchen Kunſtcharakters. Bei Händel bleibt dann immer in Kraft ſeiner an ſich idealeren Kunſt ein Überſchuß tadelloſer, nie anſtoßender Kunſtſchönheit übrig, der ihn den Romanen um eine gute Strecke näher als Shakeſpeare rückt. Wer ſich den Genuß verſchaffen kann, dem Studium ſeiner Muſikwerke auf italieniſchem Boden mitten unter den Meiſterwerken der maleriſchen Kunſt obzuliegen, der wird erproben können daß es keine Übertreibung iſt, wenn wir ſagen, er allein binde die auszeichnendſten Eigenſchaften der größten Maler Italiens in ſich zuſammen: die ausdrucksvolle Wahrheit Lionardo's, die rieſige Gewalt Michelangelo's, die Anmuth und Schönheit Raphaels, und die merkwürdige Vereinigung techniſcher Meiſterſchaft mit geiſtiger Conceptionsgabe in Tizian

Gleichgewicht der Geiſteskräfte in beiden Künſtlern.

Das Gleichgewicht des Idealen und Realen in einem Kunſtwerke iſt das glänzendſte Zeugniß von dem Gleichgewichte der geiſtigen Vermögen, der ſinnlichen Empfindung, der ſittlichen Geſinnung, der künſtleriſchen Einbildungskraft, des verſtändigen Urtheils in dem Künſtler. Von dieſer Seite glauben wir noch ausdrücklicher und gefliſſentlicher, als wir überhaupt durch unſere ganze Parallele hin gethan haben, in den gleichen Worten von Händel wie von Shakeſpeare reden zu ſollen, um deſto fühlbarer zu machen, wie beide Geiſtesbrüder in dieſer Beziehung vollkommen einander gleich ſind. Die urtheilfähigen Zeitgenoſſen fanden die Bildung der Kunſt in Shakeſpeare ſo bedeutend wie die Gabe der Natur. Ganz anders war die Meinung der nachfolgenden Zeiten, die in ihm nur ein Kind der regelloſen Phantaſie ſahen, einen Sänger wilder Naturlaute, einen unerzogenen und ungezogenen Sohn der Muſen der oft ſeine eigene Abſicht nicht verſtanden, einen rohen ſich ſelber unbekannten Genius, der unſterblich geworden wider ſeinen Willen. Erſt durch die neueren Herſteller ſeines Ruhmes wurde nachgewieſen, daß ſein Urtheil ſo groß ſei wie ſeine Unmittelbarkeit, ſein bildender Verſtand wie ſeine angeborne Schaffungskraft: ſo daß nun, nachdem man die tief eingegrabenen

Geiſtesſpuren in ſeinen Werken zu leſen gelernt, die geſteigerte Bewunderung in ſeinen Werken ein Product des wunderbarſt zuſammenarbeitenden Inſtincts und Geiſtes, der verbundenen Kunſt und Natur, Bildung und Eingebung erkannte, von deren Urheber ſchwer zu ſagen iſt, ob ſeine Kunſt Naturerfahrung, oder ſein natürliches Verfahren Kunſt ſei. Bei dem Tonkünſtler, der ſich in den dunklen Regionen des den Meiſten nur ahnungsweiſe und träumeriſch bekannten Gefühlslebens umdreht, ſcheint es ein Widerſpruch in ſich zu ſein, von einer bewußten Geiſtesarbeit reden zu wollen. Seine Werke ſcheinen ganz nur in Kraft einer natürlichen Divination geſchaffen ſein zu müſſen, da ſeine Kunſt ungleich mehr als die des Dichters mit der Sinnlichkeit enge verwebt, die ganze Natur ſeiner Bildung aber von einer reflectirten, Rechenſchaft ſuchenden und gebenden Thätigkeit weit entfernter iſt als die des Poeten; man denkt ſich ſein Hervorbringen durchaus unmittelbar wie ſein Aufnehmen und Empfangen, von planmäßiger Gedankenarbeit ungeſtört. Auch haben ja Händels Zeitgenoſſen, und ſelbſt Spätere wie Haydn, die machtvolle Wirkungskraft ſeiner Geſänge gerne auf eine Eingebung und Erleuchtung, oder ſagen wir auf ſeinen angeborenen Genius, nicht auf eine angelernte Wiſſenſchaft und mühſame Kunſtarbeit geſchoben. Dennoch hat ſich auch in dieſem Fragepuncte bei Händels, wie bei Shakeſpeares' Wiederaufleben die Antwort weſentlich verändern müſſen. Die neuere Beurtheilung iſt dahin gelangt, von dem Tonkünſtler faſt mit denſelben Worten zu ſagen, was einſt Coleridge zu Vieler Erſtaunen von Shakeſpeare behauptete, daß er überall nach wohldurchgohrenem Plane verfahren, „daß auch nicht die kleinſte Eigenheit bei ihm Zufälligkeit oder Aeußerlichkeit ſei." (Dommer.) Gleich aller erſte Eindruck von Händels Werken iſt der von einer ſo kunſtmäßigen nicht nur, ſondern zugleich ſo ſicheren, feſten, in ſich nothwendigen Ausgeſtaltung, daß man ſich nicht füglich vorſtellen kann, es ſei die künſtleriſche Inſpiration jedesmal zur Stunde ſeiner Schöpfungsprozeſſe ſo ungerufen rechtzeitig eingetroffen, um ihm nie gefehlt zu haben. Wir müſſen auch von Händel ſagen, wie

von Shakeſpeare, daß beides Sinn und Geiſt, Bewußtſein und Inſtinct bei ihm untrennbar iſt, daß ſich gerade in dem Einklang von Natur und Cultur bei Beiden der wahre Genius offenbart. Wir werden, die einzelnen Begabungen beider Künſtler wägend, von Händel eben das ausſagen was von Shakeſpeare: daß ſeine Sinne die geſundeſten geweſen ſein müſſen, ſein Auge ein ebener Spiegel, ſein Ohr ein Echo, die alle Töne und Bilder in getreueſtem Widerhall und Widerſcheine zurückgaben. Eben wie man aus Shakeſpeare's gelegentlichen Aeußerungen über fremde Dinge, Rechts- Arznei- Seeweſen u. ſ. f., ſchließen kann, daß ihm auf dieſen Gebieten alles ſo lebendig war wie auf ſeinem eigenſten, ſo ähnlich iſt es bei Händel; aus ſeinen Blumenarien z. B. könnte man geradezu heraushören, daß er für das Leben der Blume einen zarten feinen Sinn gehabt haben muß. Mit dieſer geſunden Sinnesſchärfe verbanden dann Beide eine Wißbegierde der nichts gleichgültig war, eine Wachſamkeit der nichts entging, eine Offenheit des Gefühls und des Intereſſes die nichts unberührt ließ, ein Gedächtniß darin jeder Eindruck feſthaftete: die Art und Weiſe, wie ſich Beide in allen Stoffen und Formen auszubreiten ſuchten, immer begierig die Kräfte ihres Geiſtes an Neues, noch nicht Ergründetes zu ſetzen, ſpricht für dieſe Eigenſchaften in vollſter Beredſamkeit. In derſelben Reinheit aber, in der die Gegenſtände von ihren Sinnen aufgenommen waren, überkam ſie dann von dieſen ihr bildender Geiſt. Beide waren in dem glücklichen Falle der Volksdichter und Volksſänger alter Zeiten, daß ihr Gedächtniß nicht überladen war, ihr Kopf nicht abgeſtumpft durch Vielwiſſerei, ihr Geiſt von Gelehrſamkeit unverſehrt, ihr Gefühl unmittelbar und ungefälſcht, daß Alles bei ihnen aus der erſten Hand der Natur und Erfahrung ſtammte. Aber daß ihr Hervorbringen eben ſo unmittelbar und inſtinctiv hätte ſein können, wie ihr Aufnehmen und Empfangen, dawider ſtritt ſchon die Natur der Zeiten und der Gegenſtände, mit denen ſie zu thun hatten. In der Fülle, wie Beide das Leben faßten um es in der Form des Drama's darzuſtellen, waren für Händel die Geheimniſſe des Gefühlslebens

ſowenig wie für Shakeſpeare die des Geiſtes- und Sittenlebens von ſelbſt durchſchaubar; ſie verlangten eine Kenntniß des inneren Lebens und eine ſtete Übung des geiſtigen Blicks. In den beſten ſeiner Muſikdramen ſind Händel von ſeinen Dichtern in zwar knappen Umriſſen die tiefſinnigſten Aufgaben geſtellt worden, die er verſtand ergriff und löste: ohne eine bewußte Kraft des Geiſtes wären ſie nicht zu löſen geweſen. Dazu kam, daß die muſikaliſche Kunſt damals, noch mehr als die dramatiſche zu Shakeſpeare's Zeit, auf einem Standpunct hoher Selbſterkenntniß Kritik und Beurtheilung angelangt war: die Denker unter den Laien waren ja laut geworden, die über dieſe Kunſt philoſophirten wie Baco zu Shakeſpeare's Zeit über die Dichtung, und die mit ihren Urtheilen das blos inſtinctive Schaffen eines der Öffentlichkeit und ihrer Controlle bloß ſtehenden Künſtlers auf jedem Schritte ſtören mußten. Die muſikaliſchen Theoretiker neben Händel wußten von dem ächten Kunſtgenius ſehr wohl die Männer der Routine zu unterſcheiden, die hier und da aus dem bloßen Licht der Natur auf einen guten Gedanken kamen, damit aber nur am Rande blieben und auf den Kern nicht durchzudringen wußten. Es war unmöglich, daß ein bloßer Bildungsblick ſo ſchwierige Materien geſtalten könne, wie es in Händels Oratorien geſchehen iſt, daß ihm Form und Bau dieſer Werke wider Wiſſen gleichſam und Willen hätten gelingen können. Geiſtig das Geiſtige ergreifend geſtaltete er es künſtleriſch unter der lebendigſten Triebkraft des mitwirkenden Inſtinctes, in einer wunderbaren Mitte, wie Shakeſpeare, von unmittelbarem Schöpfungsdrange und durchſchauender Beſonnenheit, in der ſeltenſten Verbindung von Bildung und Natur. In Deutſchland arbeiteten ſpäter die Gluck und Beethoven, denkende Köpfe, ſcharfe Geiſter, den in harmloſem Kunſttriebe ſchaffenden Haydn und Mozart zur Seite, ähnlich wie Schiller neben Göthe, wirkend nach beſtimmten Kunſtprincipien, in bewußtem Antagonismus gegen andere Richtungen, in reflectirter Abſichtlichkeit. In Shakeſpeare waren die Gegenſätze, in die ſich die beiden deutſchen Dichterkoryphäen zerlegten, gebunden und vereinigt, wie in Händel

die jener muſikaliſchen Größen. Beide ſchufen von wenigen einfachſten Kunſtgrundſätzen geleitet, ohne ſich gegen andere Richtungen zu ereifern, ohne ſich in ihre eigenen zu verklügeln und zu vergrübeln, in ſcheinbar mühloſem Fluſſe der Eingebung; dem Geiſte Beider war darum in ſich ſelbſt die Bewußtheit des Verfahrens gleich wenig fremd. Bei Shakeſpeare hießen wir die Stellen nachleſen, wo er gelegentlich über Natur und Weſen des Dichters und der Dichtung ſpricht, um zu prüfen ob ihm ſeine Kunſt ein dunkles Geheimniß war; bei Händel muß man die Stellen aufſchlagen, wo er äſthetiſche Ausſprüche über die Natur der Tonkunſt zu ſetzen hat, — es iſt eben ſo, wie wenn man Hamlets goldene Sätze über Schauſpiel und Schauſpielkunſt lieſt; man fühlt innigſt durch, wie tief die Beiden über die Myſterien ihrer Kunſt nachgedacht haben. Bei Händel ſind übrigens die breiteſten Kunſtbelege dieſer ſeiner Geiſteseigenſchaft in einer Reihe von Tonwerken ausgebreitet, die wir in einem geiſtigen Sinne des Worts lyriſche Concerte, Sangwettſtreite nennen möchten; was darin niedergelegt iſt, läßt ſich nicht diviniren, und ſetzt ein bewußtes Eindringen nicht allein in die menſchliche Natur und Seele, ſondern auch in die Geſetze und Vermögen der Kunſt voraus. Wie er ſich im Alexanderfeſte die Tonkunſt ſelbſt und ihre Macht zum Gegenſtande nahm, die künſtleriſchen Wirkungen beſingend die einſt der Sage nach Timotheus auf Alexander gemacht haben ſollte, mit dem Anſpruch ſie wieder zu machen, dieß hieß ganz eigentlich, mit bewußtem Geiſte ſchaffend zu dem Urtheil des bewußten Geiſtes zu reden. „Die Muſik (im Alexanderfeſte) macht es vernehmlich, daß das Gefühl eine wirklich in geordneter Folge ſich entfaltende Macht iſt, kein unbeſtimmtes willkürliches Schwanken und Wogen; die ſinnvolle, gedrängte, zu plaſtiſchen Bildern erhobene Geſtaltung deſſelben wird man daher immer dieſer Kunſt als ihr eigentliches Gebiet und ihre wahre Aufgabe zuerkennen müſſen.“ Der Biograph ſagt dieß, und er ſagt es aus Händels eigenſtem Geiſte. Die beiden Cäcilienoden ſind nicht die einzigen Werke, die dieß Grundprinzip der Tonkunſt in Thaten aufſtellen. Der Allegro zählt

weſentlich zu ihnen; vor Allem auch das Concert, das König Salomo in dem Drama dieſes Namens der Königin von Saba aufführen läßt; im Grunde auch Zeit und Wahrheit und die Wahl des Herakles. Kritik und Controlle iſt ganz eigentlich herausgefordert in allen dieſen Werken, in deren Geſängen Zweck und Abſicht ſcharf angegeben und umgrenzt, die Wirkungen, die der Tondichter machen will, beſtimmt vorausverkündigt werden. Nie hat ein anderer Tonkünſtler, an ſein eigenes Vermögen vertrauensvoll die höchſten Forderungen ſtellend, in dieſer Weiſe, ſo nachdrücklich und ausdrücklich, die Muſik zum Bewußtſein ihrer ſelbſt gerufen, wie hier; in keiner Aufgabe gefiel ſich der ſelbſtgefühlige Künſtler ſo wohl wie in dieſer gefährlichſten; aus keiner iſt er ſo ſtetig und ſo glänzend mit dem Kranze des Siegers hervorgegangen.

Die Zeitalter der Künſtler.

Mit der Eigenſchaft der gleichgewogenen empfangenden und ſchaffenden Kräfte hängt aufs engſte die männliche Stärke und volle Geiſtesgeſundheit zuſammen, die uns aus jedem Theile der vollendeteren Werke unſeres Künſtlerpaares ſo wohlthuend entgegentritt. Große Begünſtigungen in den Zeit- und Ortsverhältniſſen, in welchen beide Männer lebten, waren mitwirkende Bedingungen, unter denen allein ſich dieſe Vorzüge in ihnen herausbilden, feſtpflanzen und erhalten konnten. Die Reformation hatte die germaniſchen Völker zum erſten male in den geiſtigen Wettkampf mit den Romanen gerückt; ein durchaus eigener Kunſtcharakter hatte von da an begonnen, eine eigene germaniſche Dicht- und Tonkunſt der romaniſchen gegenüber zu ſtellen in einem durchgehenden Gegenſatze neuzeitlicher gegen mittelaltrige, griechiſch-klaſſiſcher gegen romantiſche, naturaliſtiſcher gegen formaliſtiſche, natürlich menſchlicher gegen conventionelle Auffaſſung von Welt und Menſchheit. In England und Holland concentrirte ſich zum erſten male in zwei jugendlich aufblühenden Staatsweſen der neue Geiſt, der die deutſchen Stämme mehr und mehr auf die Höhe der Zeiten hob. „Italien im 16. und 17. Jahrhundert, ſagten wir anderswo (Shakeſpeare 2, 513), erſchöpfte den ganzen Luxus ſeiner inneren Kräfte,

Spanien die ganze Fülle ſeiner äußeren Kraft, ohne daß Beide zu einem wahren nationalen Gedeihen gelangten; der Druck des geiſtlichen und weltlichen Despotismus erſtickte alle Anſtrengungen des Geiſtes in Italien ohne Nutzen für Volk und Staat, und in Spanien umgekehrt die der nationalen Kraft ohne Nutzen für die geiſtige Cultur. Dagegen in dem germaniſchen Norden drängten alle fruchtbaren Ergebniſſe jener Zeiten hinüber, und in England und Holland entwickelten ſich unter dem Einfluſſe der freien Religion freie Staatsformen und eine Bildung die lange Dauer verſprach." Shakeſpeare war geboren, als gerade eine gewaltſame Gegenreformation von Rom aus verſucht worden war und große Erfolge errungen hatte, wie nachher Händel nach dem wiederholten Anlaufe zur Niederwerfung des Proteſtantismus im 30jährigen Kriege: Beide aber ſtehen wie perſönliche Triumphatoren, in welchen die Geſchichte ein lebendiges Tedeum feierte über die Geiſtesſiege des Proteſtantismus. Shakeſpeare ſtand mit Bacon hinter der Zeit des ſchweren Ringkampfes des freien Religionslebens mit dem Romanismus und vor ſeinen Kämpfen mit dem puritaniſchen Fanatismus „in einem köſtlichen Augenblick der Geiſtesfreiheit; und er konnte ſein Haupt frei von Vorurtheilen erheben, von welchen die Zeit noch nach 300 Jahren nicht völlig geheilt iſt; er konnte ſeinem Zeitalter ſchon darbieten, was wir der großen Arbeit unſerer großen Dichter des vorigen Jahrhunderts erſt wieder zu danken hatten: die Unterlage einer natürlichen Empfindungs- und Lebensweiſe." In dem gedeihenden Staatsweſen eines aufſtrebenden Volkes unter der glücklichen Führung einer angebeteten Königin hatte er in nächſter Nähe Alles um ſich verſammelt, was einem kräftigen Geiſte die ſaftigſte Nahrung zuführen konnte. Er reichte noch in das 16. Jahrh. zurück, die Epoche einer rieſigen Schaffkraft in allen Gebieten des Lebens, der Religion, der Wiſſenſchaft, der Erfindung, des erweiterten Verkehrs und Gewerbebetriebs, der äußeren und inneren Weltentdeckungen. In den Künſten der germaniſchen Völker, ſo weit ſie der Einfluß der ſüdlichen Poeſie nicht angeſteckt hatte, war noch alles rohe Arbeit über

roher Materie, dafür war der Natur noch nicht der Weg durch Künſtelei verlegt; die Sitten ſchwankten zwiſchen Rohheit und Verbildung, aber auch in ihnen war ein Kern natürlicher Geſundheit zurück; ſo war es großen Geiſtern wie Shakeſpeare und Bacon möglich gemacht, in Dichtung und Philoſophie von den Verirrungen der Einbildungskraft und der Vernunft in den romantiſchen und ſcholaſtiſchen Zeiten des Mittelalters zurückzurufen zu dem verjüngenden Bunde mit der einfältigen Natur. — Nicht ſo günſtig ſchienen die Dinge für Händel zu liegen. In ſeinem Vaterlande war alles Staatsweſen verkommen; die Nachwehen einer ſchweren Leidenszeit drückten ein ganzes Jahrhundert hindurch auf das Land; Wohlſtand und Induſtrie waren tief zerrüttet, die großen Handelsverbindungen der früheren Zeiten waren zu Grunde gegangen; das nationale Selbſtgefühl war geſchwunden, eine freie Bewegung thätigen äußeren Lebens war hier nicht zu ſuchen. Den laſtenden Eindrücken ſolch einer Atmoſphäre hatte ſich Händel zwar entzogen; er ließ ſich in Shakeſpeare's Heimat nieder, in dem Volke, das ſich der Neubegründung ſeiner Freiheit unter Wilhelm III. in einem ähnlichen Hochgefühl der Wohlfahrt freute, an einem kunſtfördernden Hofe, im Schooße einer großen Öffentlichkeit. Allein der gewaltige Ringkampf aller geiſtigen Kräfte war doch jetzt nicht mehr in dem Gange wie zu Shakeſpeare's Zeit; die großen Poeten hatten kleinen Nachzüglern Platz gemacht, der große Philoſoph war von einer Secte deiſtiſcher Freidenker von mehr franzöſiſchem als engliſchem Naturell erſetzt; die äußere Sitte war ſteif eckig pedantiſch, die innere locker und wurmſtichig geworden; Händel hatte ſich mitten aus der Ungeſtalt der Zeit, aus Schminke Puder Perrücken und Reifröcken, aus geſchraubter Ceremonie, verengter Geſinnung, erfrorenen Trieben herauszuringen, aus einer Unnatur, die Shakeſpeare in ungeduldigem Verdruſſe nur erſt hatte werden und kommen ſehen. Was aber dieſe Ungunſt der zeitlichen Lage wieder aufhob oder vergütete, das war die Gunſt der künſtleriſchen Lage, in der ſich Händel befand. Die Muſik war damals die welt- und zeitbeherrſchende Kunſt, deſſen die Poeſie zu Shakeſpeare's Zeit

ſich nicht hätte berühmen können. Alles was für das äußere Leben, und ſelbſt für eine unbefangene Geiſtesthätigkeit in den Wiſſenſchaften, Bedrückendes in der Zeit lag, kam der Tonkunſt wie dem inneren religiöſen Leben eher zu Gute. Der Nothſtand hatte in Deutſchland in das Innere zurückgedrängt und die Welt der Gefühle machtvoll erſchütternd belebt und gereinigt; Davids Nothzeit war über Tauſende und Tauſende verhängt worden, denen die gewaltige Gefühlsſprache der Pſalmen mehr als je beredt und lebendig geworden war. „Mitten in den Stürmen des 30jährigen Krieges hatte der patriarchaliſche Heinrich Schütz der neuen Muſik den Grund gelegt, wo bei dem allgemeinen Schiffbruch aller Dinge eine Ausſicht auf beſſere Zukunft, Fülle Geſundheit und Beſtrebung nur noch in dieſem Allerheiligſten und Innerſten der Kunſt, der Tonkunſt, übrig war.“ Mitten in dem verſumpften Stillſtand alles anderen Geiſteslebens hielt die muſikaliſche Kunſt den ganzen Welttheil verſammelt um Einerlei Wettkämpfe; mitten in der krankhaften Unnatur der Sitte und Wiſſenſchaft und aller anderen Künſte hatte ſich die Tonkunſt allein einer ſtrotzenden, „prangenden Geſundheit“ zu erfreuen; der ganze Bau der nachherigen Kunſtbildung im 18. Jahrh. ruhte auf ihr als auf einer Unterlage, die ſtark genug war, der Träger der neuen, in Frankreich von Rouſſeau, in Deutſchland von Klopſtock ausſetzenden Kunſtrichtungen zu werden. Dieſe geſchichtliche Bedeutung der Tonkunſt jener Zeiten iſt in den germaniſchen Landen weſentlich nur an Händel, an ihm aber in ganzem Umfange darzulegen: in keines anderen Tonkünſtlers Geſchichte iſt etwas ähnliches zu verzeichnen, wie dieß Verdienſt des deutſchen Kraftmannes, eines anderen Luther an geſunder Geiſtesmacht und ſchöpferiſcher Sprachbildung, der, wo Shakeſpeare in ſeiner Kunſt die noch nicht untergegangene Natur zu erhalten ſuchte, die untergegangene mit der ſeinigen wieder ins Leben zu rufen hatte. Geiſtesanlage und Bildung wirkten in Händel zuſammen, ſeiner Kunſt die Fülle der Geſundheit zu ſchaffen und zu bewahren, die ſie zu einer ſo eingreifenden Wirkung in der Zeit befähigte. Wir erinnern uns, daß Händel von

Vgl. oben S. 382.

frühe her auf die Überwindung von Buch Theorie und Technik geſtellt war um aller Verengung der Schule zu entgehen; daß er in der Reife der Jahre von dem Kunſtprunk der Bühne, daß er vorher ſchon immer von den Überlieferungen der kirchlichen Muſik hinwegſtrebte, um ſeine Kunſt nicht in die Feſſeln irgend einer Beſchränkung zu geben. Shakeſpeare hätte, dem zelotiſchen Geiſte ſeiner Zeit nach, religiöſe Gegenſtände nicht auf die Bühne bringen dürfen, nach ſeinem eigenen Geiſte hätte er, wenn er gedurft, nicht gewollt. Den religiöſen Wunderthaten der ſpaniſchen Legendendramen, allem falſchen Geiſtesheroismus wäre er unter jeder Bedingung in grundſätzlicher Gleichgültigkeit vorbeigegangen; was die Religion von Seite des Glaubens, des Dogma's bedeutet, das konnte ſeiner Dichtung nicht dienen, die nur mit menſchlichen Handlungen zu thun hatte, darin das Religiöſe gleichbedeutend mit dem Sittlichen iſt. Er war darum nicht gleichgültig gegen die Religion; die Art wie er ſeine Gottesheiden von ſtarkem Vertrauen, die Siward, die Heinrich u. A. ſchilderte, läßt ihn als einen Mann von tiefgelegtem religiöſem Gefühle erkennen, ſo gut wie die ähnlichen Zeichnungen eines Cyrus und David unſeren Händel. Auch hat an Händels Religioſität, wiewohl er aus Gottſeligkeit und Frömmigkeit nie ein Gewerbe machte, niemals jemand gezweifelt; hat doch ein Zeitgenoſſe in ſeinem Israel eine verklärte Bethätigung der Frömmigkeit gefunden, „die ſelbſt die Hölle weihen würde!“ Aber auch ihm wäre die religiöſe Befangenheit eine künſtleriſche Sünde geweſen; auch Er hätte an Legenden und Wundergeſchichten keine Freude gehabt; die Märtyrergeſchichte in ſeiner Theodora war von einer nüchternen proteſtantiſchen Feder aus einem höchſt verſtändigen Sinne gefaßt und muſikaliſch in derſelben Entfernung von aller Überſpannung behandelt. Händel hatte in ſeinen Dramen nur mit dem Empfindungsweſen zu thun, darin die Religion reines Gefühl und fromme Andacht iſt; auch Er machte ſich daher mit ihrer dogmatiſchen Bedeutung ſo wenig zu ſchaffen wie Shakeſpeare; ſelbſt in dem Meſſias iſt kein Dogma berührt, als das der Unſterblichkeit, der Überwindung des Todes, ein

Glaube, der von allem poſitiven Religionsweſen unabhängig iſt. So iſt in ſeinen Werken wie bei Shakeſpeare keine beſtimmte Form beſchränkt-religiöſer oder confeſſioneller Anſchauung zu entdecken; er führte die Muſik, auch die religiöſe, „aus den Tempeln in die große Welt ein und ſchuf dabei die Töne der Andacht zu einer Sprache des geiſtigen Lebens um.“ So war er in ſeinem menſchlichen Weſen von dem Pietismus ſeiner deutſchen Zeit- und Landesgenoſſen frei, wie Shakeſpeare von dem Puritanismus der ſeinigen; von keinem Deutſchen iſt früher als von ihm zu ſagen, was der ſchönſte Preis deutſcher Sitte und Natur iſt, daß er Freiſinn mit Frommheit, Aufklärung mit ächter Religioſität in ſich verbunden trug, abgethan wie Shakeſpeare von Freigeiſterei wie von Verfinſterung, von Frivolität wie von Engherzigkeit, von Skeptik wie von Ascetik. Klopſtock, von der Meſſiasidee ergriffen, ließ das Antike und Humaniſtiſche in bigotter Ereiferung fallen und bedauerte dann die Homer und Virgil um ihres Heidenthums willen; Händel ſchuf ſeine von ächt antikem Geiſt durchwehten griechiſchen Dramen *nach* ſeinem Meſſias mit ganzer unbekümmerter Hingebung. So nun, wie wir Händel den Schranken des Kirchlichen, des Theatraliſchen, des Schulhaften entwachſen, allen Engen daher der Zeit und des Zeitgeſchmacks entgehen ſahen, ſo entging er auch den Engen des Raumes, der einſeitigen Volksthümlichkeit und Landsmannſchaft. Wie Shakeſpeare bei allem engliſchen Nationalismus ſelbſt nach heutigem Maasſtabe gemeſſen ganz entfernt von allem befangenen Anglicismus war, ſo war Händel bei all ſeiner derben Deutſchheit kein befangener Deutſcher; Beide waren in ihrer Kunſtſchule umgetrieben in den romaniſchen wie in den germaniſchen Richtungen; Beide ſind zwiſchen dieſen fremden Stämmen wie zwiſchen ihren verwandten Volkszweigen zu einigenden Vermittlern geworden. Wenn Beide ſo den Beſchränktheiten der Zeiten und Räume ganz im Großen entſtrebten, ſo konnte dieß nur in Kraft jener glücklichſten Naturanlage geſchehen, die Beide zu einer ganz ungewöhnlichen Weite des Herzens und Geiſtes in der Art ausbildeten, daß ſie ſich frei machten von aller Unterwürfig-

keit unter einſeitige Hänge und Neigungen, Vorſtellungen und Begriffe; daß ſie auf eine Höhe des Geſichtskreiſes hinaufrückten, auf der ihnen alles Kleine aus dem Auge ſchwand; daß ſie in eine Tiefe der Dinge hinabſtiegen, in der ihnen alles Weſenloſe unbemerkbar ward. Der ungefallene Geiſt, der in ſich die urſprüngliche Übereinſtimmung mit der einfältigen und unverkünſtelten Natur zu erhalten weiß, war in Händel wirkſam wie in Shakeſpeare, und lehrte Beide in den ächten Kern der Welt und Menſchheit einzudringen mit jener reinen Auffaſſung aller Dinge, die vielleicht die beſte Gewähr der eigentlich genialen Begabung iſt. Das iſt es, was Beide vor allen anderen, früher als irgend einen Dritten in der ganzen neueren Kunſtgeſchichte auf den Standpunct der antik klaſſiſchen Kunſt rückt, in der alles Intereſſe eines rein menſchlichen Werthes iſt, die in ihren Gebilden überall vordrang aus dem Zufälligen zu dem Nothwendigen, aus dem Conventionellen zu dem ſtets Gültigen, aus dem Nationaliſtiſchen zu dem Humaniſtiſchen, aus dem Beſonderen zum Allgemeinen, aus dem Veränderlichen zu dem Ewigen, aus dem Zerſtreuten und Auseinanderfallenden zu dem Zuſammengehörigen und Ganzen. Das hebt die Handlungen und die Charaktere, die Beide in ihren Meiſterwerken darſtellten, über jede geſchraubte Unnatur, über jede Standes- und Zeitgrille, über alle Laune und Willkür hinaus; das hält ihre Ausdrucks- und Darſtellungsweiſe frei von allem falſchen Prunke, von aller phantaſtiſchen Überſchwänglichkeit, von aller theatraliſchen Affectation, von aller verzärtelten Weichlichkeit, von aller langweiligen Eintönigkeit. Wenn Shakeſpeare's Preis die Geſundheit ſeiner Anſchauungs- Denk- und Urtheilsweiſe über alle die verwickelten Räthſel des Weltlaufs iſt, ſo iſt das Entſprechende bei Händel die Geſundheit, Natürlichkeit und Unmittelbarkeit ſeiner Gefühlsweiſe. Da iſt nichts von einer krankhaften Erregtheit oder falſchen Geziertheit der Empfindung, kein ſentimentales Schmachten, keine Schwärmerei oder Schwelgerei in überhäuften, in einſeitig überherrſchenden Gefühlen. Man hat die Bemerkung gemacht, daß Tonkünſtler im Leben nicht ſelten von aller Empfindſam-

keit ſehr entfernt, vielmehr trocken und ſcheinbar gefühlskalt ſind; die ſentimentalen wären auch ſicherlich keine großen Muſiker, denn ihr Gefühl wäre von einem geiſtigen Siechthum angeſteckt; ſelbſt ſolche, die ihr Gefühl, wenn auch noch ſo natürliches Gefühl, nur viel zu zeigen liebten, würden den Verdacht erregen, daß ihr geiſtiges Weſen bei ihrem Gemüthreichthum eher arm ſei: die Schiller und Göthe, ſchlichte Naturen die zwiſchen Kunſt und Leben zu ſcheiden wußten, ahnten ſogleich, als ſie einen Jean Paul die Poeſie ins Leben tragen ſahen, daß für den Tag der deutſchen Dichtung die Dämmerung anbrach. Händel zählte zu dieſen ſchlichten Naturen, und dem dankt ſeine Kunſt ihre klaſſiſche Geſtalt und ihren unvergänglichen Gehalt. Die Kinder des Tags, die ganz in der neueſten muſikaliſchen Lyrik und Dramatik aufgehen, begreifen nichts von dem Geſchmack, der zu ſolchen Urtheilen über dieſe Kunſt gelangt. Mögen ſie dann nur wiſſen, daß wer in die reine Luft der Händel'ſchen Empfindungsweiſe und muſikaliſchen Sprache eingelebt iſt, von ihren Liebhabereien noch viel weniger begreift, weil er zu ſolcher Empfindlichkeit des Geſchmacks gewöhnt iſt, daß er kaum Eines der Werke der neueren und neueſten Meiſter, kleine oder große, Theile oder Ganze, anhören kann, ohne von einer ſentimentalen Kränklichkeit abgeſtoßen zu werden, die ſchon in der ſchwachmüthigen und wie oft ganz kindiſchen Natur faſt aller Texte geradezu bedingt iſt. Für das Unmaas der Unnatur, zu dem es ſelbſt in der Vocalmuſik dieſer Tage gekommen iſt, ſcheint aller Sinn verloren zu ſein. Jemand dünkt ſich wohl ungemein weiſe, der über dem muſikaliſchen Satz eines Marini'ſchen Concetto naſerümpfend den alten Händel bei Seite legte, und hat ganz kein Arg dabei, vor einem zwei- dreiactigen Muſikſtück bewundernd auszuhalten, deſſen ganzen Inhalt ein einziges ſentimental-phantaſtiſches Concetto von unbegreiflichem Unverſtand bildet!

Aus der gemeingültigen Auffaſſung aller menſchlichen und natürlichen Dinge, aus der klaſſiſchen Form der Darſtellung in Händels Werken, aus der Allverſtändlichkeit, die ihnen eigen iſt, erkläre man

Überwirkung Händels auf die ſpätere Kunſtbildung.

ſich die Fortwirkungen ſeiner Kunſt in der Geſchichte der deutſchen Geiſtesbildung, in die er, wie Shakeſpeare aus den gleichen Gründen, aufs innigſte verwebt iſt. Shakeſpeare hatte ſich wiſſentlich, als er den romaniſchen Kunſtgeſchmack gegen den nationalſächſiſchen aufgab, wider die geſpreizte Unnatur der italieniſchen Kunſtpoeſie aufgeworfen; unwiſſentlich hatte er ſich zugleich, indem er die Bühnendichtung in Form und Stoffen der Natur zurückgab, dem ſpaniſchen Schauſpiel und der italieniſchen Oper, hatte er ſich ſchon im Voraus auch der pathetiſch-verſtandhaften Manier der franzöſiſchen Tragödie gegenüber aufgepflanzt, zu der Corneille den ſpaniſchen Theaterſtil überſchliff. Aller Einfluß aber, alle Fortwirkung der Shakeſpeare'ſchen Dichtung ging bald nach ſeinem Tode völlig verloren. England verfiel den furchtbarſten politiſchen Zerrüttungen, in denen das Bühnenweſen ganz weggeſchwemmt, alle Kunſt über den Haufen geworfen, alle muſikaliſchen Urkunden vernichtet, Kapellen Orgeln und Sänger zerſtört zertrümmert verjagt wurden. Ein einziger Dichter, der größte den England nach Shakeſpeare erzeugte, tauchte wunderbarer Weiſe, in Kraft einer ſtahlharten Natur, mitten aus dieſen Revolutionen auf, deſſen republikaniſche und puritaniſche Bekenntniſſe aber auch ihn und ſein Epos (das verlorene Paradies) in Vergeſſenheit warfen, als das Land nach Herſtellung der Monarchie in eine zeitweilige Erſchlaffung, der Hof in franzöſirten Geſchmack, die vornehme Welt in laxe Sitten zurückfiel. So behielt der italieniſche, und in ſeinem Gefolge und Erſatze noch entſchiedener der rhetoriſch pomphafte franzöſiſche Dichtungsſtil Raum und Gelegenheit, ſich über den ganzen Welttheil, auch über England auszubreiten: Shakeſpeare's Vergeſſenheit und die Entſtellung ſeiner Werke fiel in dieſe Zeiten. Unter der Herrſchaft der franzöſiſchen Kunſtübung und Kritik verſchwand nun alle ſchlichte Naturdichtung von naiver Anſchauung Vorſtellung und Empfindung und ward durch eine mechaniſche, gelehrte und erlernte Poeſie von verſtandeskalter Künſtelei erſetzt; das empfindungsverirrte Zeitalter der Concepte Marini'ſchen Stiles wich einer völlig empfindungsleeren Periode,

in der die herrſchenden Dichtungsarten die witzigen und lehrhaften Gattungen der Epigramme und Madrigale, der Satiren und Fabeln waren. In Deutſchland im Beſonderen ward in dem Jahrhundert von Opitz bis Gottſched ſogar die religiöſe Lyrik, die ganz und nur Empfindung, daher ſtets mit Muſik im unlösbaren Bunde war, von dieſem neuen Geiſte überherrſcht: die gelehrten Kunſtdichter, wie der tonloſe Opitz in ſeinen Pſalmen, gaben die an ächter Empfindungskraft ſo reiche Lutheriſche Sprache ſelbſt im kirchlichen Liede auf, und erfreuten ſich mehr an pomphaften Hymnen in ſteifen Alexandrinern, in welche das franzöſiſche Pathos bereiten Eingang fand, „waſſerkalter Sinn bei feuerheißen Worten“. Aller muſikaliſche Anklang, aller gefühlige Ton, alle Empfindung entkam ſo den Poeten vom Schlage Gottſcheds, dem die Dichtung nichts als eine ſtiliſtiſche Schulübung war, der alle Tonkunſt, auch alle Vocalmuſik haßte, „weil der Verſtand dabei nichts zu denken habe“. Wie ſollte dieß Joch franzöſiſcher Tyrannei, dem ſich alle Höfe, alle Hof- und Schulpoeten gehorſam beugten, zerbrochen, wie ſollte die erſtarrte Dichtung wieder in natürlichen Fluß und Bewegung geſetzt werden? Weſentlich durch den Aufſtand der unterdrückten Empfindung gegen den herrſchenden Verſtand, der Muſik, die ganz Empfindung iſt, gegen die Poeſie, die ganz froſtige Rhetorik geworden war. In England, wiſſen wir, drang eben in den Zeiten, da die franzöſirte Bühnendichtung Shakeſpeare abgedrängt hielt, die Opernmuſik in die ausgebrannte Kunſtſtätte dort wie in einen leeren Raum ein; Purcell überragte an Bedeutung die Schreiber jener Zeiten; die Oper riß die engliſche Hauptſtadt in jene Begeiſterung wie einſt zu Shakeſpeare's Zeiten das Drama gethan; Händel trat dann über jeden anderen Einfluß hinaus; auf dieſem Boden erwuchs in England allmählich eine ganz neue, von ſinnlicher Empfindungskraft ganz getränkte Dichtung, die ſtufenweiſe in immer größerem Gegenſatze gegen den verſtandhaften franzöſiſchen Dichtungsgeſchmack trat in Thomſon, in Young, in Macpherſon, und weſentlich verſtärkt ward durch die Wiederbelebung Miltons und Shakeſpeare's. Es iſt undenkbar, daß die

Engländer den Weg zu dieſen ihren großen Poeten zurückgefunden hätten ohne daß jene Bewegung in der muſikaliſchen Welt vorausgegangen war, durch welche Händel von dem italieniſchen Geſchmacke abgeriſſen, die engliſche Sprache für Muſik und Geſang emancipirt, und der große Tonmeiſter in den muſikaliſchen Bund mit den namhafteſten, lebenden und todten, engliſchen Dichtern, den Milton Dryden Gay Spencer Congreve Pope Arbuthnot, gebracht worden war, durch den eine geſunde heimiſche Gefühlsweiſe dem lebenden Geſchlechte erſt wieder eingepflanzt ward. Auf dieſer Grundlage erſt ward es möglich, Shakeſpeare wieder in ſeiner reinen Geſtalt auf die Bühne zu bringen, an deſſen Verpflanzung und Überwirkung nach Deutſchland vollends nicht zu denken geweſen wäre, bevor hier dieſelbe Läuterung des Empfindungsweſens hergeſtellt war. Shakeſpeare erweckte in ſeinen Wirkungen auf Leſſing Göthe und Schiller das deutſche Drama, Milton hat zuvor durch ſeine Wirkungen auf Klopſtock den erſten Tag in unſerer ringenden Dichtung heraufbeſchworen; der Vermittler dieſer Überwirkung war Händel. In Frankreich rief Rouſſeau mit einem Verzweiflungsſchrei zu Natur und Einfalt in Leben und Staat, in Kunſt und Muſik zurück; in ſeinem Einfluß auf Klopſtock leitete Händel durch ſeine harmoniſche Kunſt in Deutſchland zu einer ähnlichen Bildungsrevolution auf ganz ebenem Wege über. In der deutſchen Dichtung war der geſunden natürlichen Empfindung im 17. und 18. Jahrh. ein dürftiges Aſyl in den geiſtlichen Liedern geblieben, die bei einem Paul Gerhard und Ähnlichen die Sprache des Herzens, wie ſie Luther angeſchlagen hatte, bis zu Klopſtocks Zeiten lebendig erhielten. Dieſen muſikſinnigen Männern galt die Empfindung für die Haupteigenſchaft, das Herz für das eigentliche Zeughaus des Dichters. In der geſammten Verſtandespoeſie der ſchleſiſchen Schule bis zu Gottſched hin gab es ſelbſt unter den lyriſchen Kleinigkeiten kaum ein einziges Stück, das einen gebildeten, und mehr noch vielleicht einen unverbildet naiven Geſchmack nicht abſtieße durch ſtete Ungleichheiten, durch die grellen Abfälle vom Verſtiegenen zum Niedrigen, von dem Nebelhaften in das

Schmutzige, vom Hochpathetiſchen in das Gemeine, vom Geſpreizten in das Platte in Vorſtellungen, Formen, Ausdrücken und Bildern: nur das Feuer einer friſchen Empfindungskraft konnte dieſe Geſchmackwidrigkeiten ausbrennen, bei deren Beſtande keine Dichtung von irgend einem Beſtande denkbar war. Nur in den ſchlichten, dem Volke und ſeiner Einfalt nahe gebliebenen Liedern war, in Kraft ihrer Verbindung mit der geſunden ſchlichten Tonſprache, ſolch eine geſundere Empfindungsweiſe erhalten geblieben, und konnte ſich nur von da aus erneuernd ausbreiten in Leben und Kunſt. In der Zeit ſelber wußte das mancher feinere Beobachter ganz wohl, daß der muſikaliſche Empfindungsausdruck an ſich, der Geſang, der Dichtung „einen größeren Wohlſtand“ auferlege; die italieniſche Oper, ſahen wir, hatte das Beſte thun müſſen, die Verſchrobenheit des Marini'ſchen Geſchmacks zu erſchüttern; das Gefühl iſt für reine edle Sprachformen ungleich empfindlicher als Witz und Einbildungskraft; in der Berechnung auf muſikaliſchen Satz iſt eine wunderbare Kraft der Reinhaltung von jenen Auswüchſen des Platten und Gemeinen gelegen. Das naive Volkslied iſt nie platt, auch wenn es einmal gemein ſein ſollte, das naive andächtige Kirchenlied iſt nie gemein, auch wenn es noch ſo platt ſein ſollte. Daher war in Heinrich Schütz und ſeiner Tonkunſt ein ſchweres Gegengewicht gegen das romaniſche Verſtandesprinzip in der deutſchen Gelehrtendichtung in die Wage geworfen worden; ſeine zahlreichen Schüler mit Liederdichtern von muſikaliſcherem Zartſinn in Verbindung, hatten der ſteifen und eckigen Schulkunſt der Schleſier gegenüber eine ſanghaftere freiere Lyrik in Leben und Wirkſamkeit erhalten, die auch dichteriſch durch den muſikaliſchen Ton und Schliff gewonnen hatte; ſeine muſikaliſche Auslegung der großartigen altteſtamentlichen Lyrik hielt den großen Tonmeiſtern der Folgezeit die Bahn offen, von ihrer Kunſt aus die deutſche Dichtung von ihren Gebrechen an ſeiner Empfindung und ſeinem Geſchmacke von Grund aus zu heilen. Die Sangmuſik Bachs war dazu, in ſeinen Einzelgeſängen zumal, in keiner Weiſe befähigt; ſie war mit den verrufenſten der

deutſchen Unpoeten in engem Verbande, die es gerade abzuwerfen galt; in ſeinen Texten war mit den herrlichſten und erhabenſten Bibelworten das Neueſte Abſurdeſte und Verſchrobenſte immer in Einer Kette verſchlungen; ſie waren von jenen Abſprüngen in geſchmackwidrige Unzartheiten ganz überfüllt, die nur ſchädlich auf die Muſik ſelber zurückwirken konnten, indem ſie (wie von jeher alle elenden Texte) aus der vocalen Weiſe unwillkürlich in die inſtrumentale hinüberdrängten. Händels ſpätere Werke dagegen, angelehnt an eine ganze Phalanx geiſtfreier und ſprachgewandter engliſcher Poeten, waren von jenen Auswüchſen in den Texten faſt, in den Tonſätzen völlig frei: dieſes Bündniß des britiſirten Deutſchen mit den britiſchen Dichtern ſollte von den größten Folgen für die Entwicklung der deutſchen Dichtung werden. Ihr wäre ſchwer geworden, den franzöſiſchen Geſchmack blos aus eigener Kraft zu überwinden; der Einfluß der ſtammverwandten engliſchen Dichtung war dazu unerläßlich; ihm den Übergang zu bahnen, war Alles vorbereitet. Er drang durch zwei Republiken, Hamburg und die Schweiz, zugleich in Deutſchland ein. Die Einwirkung ſtieß vorzugsweiſe auf die Seite der aufſtrebenden deutſchen Dichtung, die dem Religiöſen, dem Muſikaliſchen, dem Empfindſamen zugekehrt war. In zwei niederdeutſchen Kreiſen, den Hamburgern Brockes Richey Hagedorn, und den ſogenannten Bremer Beiträgern, aus denen Klopſtock hervorging, waren dieſe Hänge beſonders heimiſch. Unter jenen ſuchten die weltſinnigen Richey und Hagedorn die deutſche Welt für die Reize des geſelligen Lebens zu ſtimmen; und Brockes griff mit ſeinem empfänglichen Sinn für die Reize der Natur in die Herzen, um eine geſteigerte ſinnliche Empfindbarkeit zu erwecken. In dem anderen Kreiſe, in dem man ſich von Freundſchaft und Liebe zur Dichtung begeiſtern ließ, herrſchte eine ſentimental elegiſche Stimmung vor, die in der ſympathiſchen Theilnahme an den zum Theil leidigen Geſchicken der verbrüderten Freunde ihre Wurzel hatte. Auf Brockes wirkten Thomſon und Young in unmittelbarer Anregung; er überſetzte Beide, die auf die erhöhte Senſibilität in Deutſchland die ſtärkſten

Einflüsse übten. Auch auf Klopstock, der von einem tiefen Haß gegen die Verstandesdürre und Prosa der französischen Dichtung, von einem bewundernden Neide und wetteifernden Ehrgeize gegen die Engländer erfüllt war, wirkten Beide mit Milton in eben so unmittelbarem Anstoße. Brockes und Klopstock waren musikalisch gebildet; die Einwirkung der Musik auf die edlere Haltung und den gewählteren Ton, auf Geist und Form ihrer Dichtung ist bei Beiden handgreiflich; Empfindung ist Beiden, wie dem Tonkünstler für seine Kunst, die Muse ihrer Dichtung, die nur Rednerin ans Herz sein will, die die Würze der Phantasie, wo sie leer an Empfindung war, verschmähte. In Brockes' Gedichten nicht anders als in Klopstocks Epos ist der Wechsel zwischen gelasseneren recitativischen und gehobeneren hymnischen Stellen überall zu bezeichnen; Klopstocks Beschäftigung mit der Ode ist der eigentliche Ausdruck seines zwischen Ton- und Dichtkunst geschlossenen Bundes, deren schöpferische Eintracht (sang er) ihn mit dauernder Glut durchströmte. Die Ode will Gesang sein ohne Musik, sie biegt daher dem verstandhaften logischen Redegange aus, um sich wie die Musik frei nach dem Zuge der Affecte bewegen zu können; Klopstock bildete sich aus Bach- und Händel'schen Rhythmen neue Versmaaße in dieser Gattung, in der er zum erstenmal der deutschen dichterischen Sprache durch das Lauschen auf den musikalischen Tonfall jene klassische Reinheit gab, von der wir die Epoche einer neuen Kunstbildung in Deutschland datiren. Zu beiden Männern trat Händels Kunst in unmittelbare Berührung. Brockes' Passion war 1716 von Händel gesetzt worden; für Klopstock war des Tondichters siegreiches Auftreten in England ein erster Triumph der Deutschen über die beneideten Briten. „Wen haben sie, sang er, der kühnen Flugs wie Händel Zaubereien tönt? Das hebt uns über sie!" Händels Einfluß war daher unmittelbar im Spiele bei der großen Arbeit, in unsere Dichtung den Geistesfunken zu schlagen, der die Schlacken der Gefühlshärte und der Geschmacksrohheit ausschmolz, woran ihr Gedeihen seit Jahrhunderten stockte. Man weiß, wie sich seit Klopstocks Auftreten zuerst in der Zeit der

religiös-ſeraphiſchen, dann der Sterne-Yorick'ſchen, dann der Oſſianiſchen Empfindſamkeit das Gefühlsweſen in Deutſchland ſelbſt bis zu einer fieberiſchen Ueberreizung ſteigerte, die aber allein vielleicht fähig war, das Eis der franzöſiſchen Schuldoctrin zu brechen und zu ſchmelzen. Ohne den Fluß, der durch dieſe neue, von ſo mächtigen Erzeugern und Erziehern ausgegangene Empfindungskraft in die deutſche Sprache gebracht ward, wären wir wer weiß wie lange noch in die Wege Voltaire's und der Encyclopädiſten verſtrickt geblieben: man denke ſich die deutſche Dichtung initiirt durch Wieland, ohne den Vorgang und Gegenſatz Klopſtocks, und mache ſich eine Vorſtellung von dem was geworden wäre!

Mit dieſer Bedeutung der Händel'ſchen Tonkunſt für die Belebung der gefühligen Elemente in der deutſchen Dichtkunſt iſt eine weitere, noch greiflichere Einwirkung ganz enge verwebt. Mit ſeiner geſunden Sinnes- und Empfindungskraft hängt jene treue gegenſtändliche Auffaſſungs- und Nachahmungsgabe Händels unmittelbar zuſammen, die die letzten Geheimniſſe ſeiner Kunſtmeiſterſchaft in ſich ſchließt. Daſſelbe Ohr, das den gröberen Lauten der äußeren Natur kunſtbildend die ſchönen und ſeeliſchen Seiten abzulauſchen vermochte; daſſelbe Ohr, das die zarteſten leiſeſten dem gemeinen Ohre unvernehmbaren Äußerungen der geheimſten Seelenregungen auszuhören verſtand; daſſelbe Ohr das der geſprochenen Sprache feinſinnig den Empfindungston als den Keim der Tonkunſt abzupflücken wußte; daſſelbe Ohr hörte auch aus den ſchriftlichen Überlieferungen untergegangener Jahrhunderte und Jahrtauſende den Ton der Zeiten heraus; das längſt Verſchollene und ſtumm Gewordene klang ihm noch lebendig, ſo daß er es, ein Ausleger der Gefühlsſprache anderer Zeiten und Völker, in den Zungen ſeiner Umgebung zu neuem Laute belebte. Durch dieſe Gabe, die vor ihm unter den Poeten germaniſcher Stämme nur Shakeſpeare beſeſſen, Gryphius nur angeſtrebt hatte, iſt er der Bahnöffner zu jener Objectivität, jener vielſeitigen Empfänglichkeit und weltbürgerlichen Nachbildungsfähigkeit geworden, die wir Deutſche uns eigenthümlich rühmen. Wie viele angeborene Anlage

in allen den deutſchen Hauptpflegern dieſer Virtuoſität, ſich in aller Völker und Zeiten Sinnesart zu verſetzen und ſie nachahmend zu treffen, gelegen war, keine Eigenſchaft läßt ſich in der Geſchichte der deutſchen Bildung ſo in Einer Kette von Glied zu Glied zurückverfolgen zu dem erſten Beſitzer und Pfleger dieſer Gabe; der Urlehrer iſt Händel. Die Schlegel hatten ſie von Göthe erlernen können, Göthe nach Einer Seite von Voß, nach den verſchiedenſten von Herder; beide Letzteren hatten ſie von Klopſtock überkommen, der ein ganz Anderer in ſeinen Bardiſchen, Horaziſchen und Davidiſchen Oden iſt; Klopſtock hatte zu ſeinen chriſtlichen und hebräiſchen, neu- und altteſtamentlichen Bildern keine Farben ſo nahe liegen wie die Händel'ſchen. Hatte er dieſem doch mehr als alles dieß, hatte er ihm doch offenbar die ganze Anregung zu dem großen Gedichte zu danken, das ihn unſterblich gemacht hat. Von dem Gedanken erfaßt, die ſtümperhaften Dichtungsverſuche der Didaktiker mit einem großen poetiſchen Wurfe zu durchbrechen und zu dieſem Zwecke das Epos wieder zu erneuern, war Klopſtock zwiſchen zwei Richtungen, der weltlich-patriotiſchen und der chriſtlichen, getheilt. In der einen und anderen Richtung hatten ſich vor ihm unberufene Poeten, die Poſtel und Bodmer, verſucht; mit dem Gedanken größerer geiſtlicher Dichtungen war die Zeit langeher beſchäftigt geweſen; ſelbſt Leibnitz hatte 1711 die Idee zu einem olympiſchen Poeme angegeben, das den Fall Adams und die Erlöſung durch Chriſt beſänge. Adams Fall war durch Milton beſungen worden, zu einer Zeit, wo ſich nach des Dichters Auffaſſung in ſeinem Vaterlande jenes älteſte Schauſpiel verlorener Freiheit wiederholt hatte. Er hatte auch die Erlöſung zu ſingen unternommen, aber dieß war dem puritaniſchen Sohne einer harten rauhen, von unbarmherzigen altteſtamentlichen Gerechtigkeitsbegriffen beſtimmten Zeit mislungen. Jetzt ein Jahrhundert ſpäter, in einem Zeitalter der Humanität, da Duldung Milde und Erbarmen der allgemeine Loosruf war, ſang Händel dieß Erlöſungswerk in ſeinem Meſſias, der Klopſtock in ſeinem Schwanken zwiſchen vaterländiſchen und chriſtlichen Stoffen entſcheiden mußte. Seine Meſſiade iſt wie eine Ueberſetzung des Händel'ſchen

Meſſias ins Poetiſche, wovon der muſikaliſch-oratoriſche Charakter des ganzen Werkes das beredteſte Zeugniß gibt. Der eiferſüchtige Nebenbuhler der Engländer lechzte nach dem Ruhme, neben den großen Milton geſtellt denſelben Sieg poetiſch zu feiern, den Händel muſikaliſch errungen hatte.

Es könnte uns näher zu liegen ſcheinen, von Händels Einwirkungen auf die deutſche Tonkunſt, als auf die deutſche Dichtkunſt zu reden; es charakteriſirt aber weſentlich die offenbarende Bedeutung ſeiner Einflüſſe, daß ſeine geſchichtliche Stellung an den erſten, man möchte ſagen *vor* den erſten Urſprüngen der neuen Geiſtesbildung Deutſchlands zu ſuchen iſt, und nicht in deren weiteren Entwickelungen, in welche die Erneuerung der deutſchen Tonkunſt verwoben iſt. Man kann in Glucks und Mozarts Leben genau beobachten, wie ſie von den Anregungen der deutſchen Literatur, wie ſie — der Eine von Klopſtock, der andere von Göthe erfaßt — von einem Ehrgeize ergriffen waren, ſich den Leiſtungen der emporſteigenden Dichtung muſikaliſch gleich zu ſtellen; Händel iſt in ſeinen Einflüſſen auf Klopſtock der Einleiter und Vorläufer dieſer ganzen Geiſtesbewegung, wie Leibnitz der Urheber der philoſophiſchen Bildungen der ſpäteren Zeiten war: dieß rechtfertigt den ſtolzen Ausſpruch, es ſei in der ganzen Muſikgeſchichte kein Beiſpiel weiter zu finden, daß ein anderer Tonkünſtler in der Bildungsgeſchichte irgend eines Volkes eine ähnliche Bedeutung gehabt habe. Auf die Wiedergeburt der heimiſch deutſchen Tonkunſt hat übrigens Händel gleichfalls ſeine unmittelbaren Ueberwirkungen geübt; ſie konnten nur ſeiner Entfremdung wegen nicht füglich in etwas anderem als in einer allgemeinen Anregung beſtehen. Die Haydn Gluck und Mozart hatten noch lange, nachdem Händel die fremden Feſſeln abgeworfen hatte, an dem Joche der italieniſchen Muſikherrſchaft zu tragen. Alle drei haben, wie Händel auch, wie faſt alle großen Tonkünſtler, eine zweite Bildungsperiode erlebt, in der ſie zu einem erweiterten Begriffe von ihrer Kunſt, zu einer Reform ihrer Kunſtübung gelangten. In England iſt es nun ſehr wohl bekannt geweſen, daß die beiden Erſteren den Anſtoß zu dieſer Kriſe, die ihre

Abwerfung des Fremdenjoches entschied, nur durch ihren Aufenthalt in London, d. h. nichts anderes, als durch Händel erhalten haben: denn es gab keinen andern Tonkünstler von irgend einem Werthe in dem thatfrohen Volke, das wie die Sparter im Alterthum die besten Tonkünstler an sich zog und zu seinem Segen in treuer Anhänglichkeit pflegte, ohne sie zu erzeugen. Daß Haydn ohne jenen Aufenthalt in London den Weg in seine zweite vocale Periode nicht gefunden hätte, daß ohne ihn seine Schöpfung, das Werk auf das er selbst den höchsten Werth legte, nie entstanden wäre, bezeugte einer seiner größten Verehrer, Burney; dem wieder Gluck selber gestand, daß ihn England erst auf den Gedanken gebracht habe, sich bei seinen dramatischen Schöpfungen hinfort nur von dem Studium der Natur anleiten zu lassen. Es ist nun aber in hohem Grade lehrreich und merkwürdig, wie diese beiden reformirten Fortsetzer von Händels Reform in verschiedener Weise abweichend Jeder einen anderen charakteristischen Zug derselben fallen ließen: Haydn gab in seinen Oratorien wie Händel die Bühne auf, aber auch die dramatische Form und Action, die Händel festhielt; Gluck hielt die dramatische Form fest, aber auch die Bühne die Händel fallen ließ; er wollte zu der Zeit, da die Metastasio und Zeno textlich die Oper zu ihrem antiken Ausgangspuncte zurückführten, musikalisch dasselbe thun, indem er wie Händel aus den romantischen zu den einfachen antiken Stoffen zurückging und die hohle Melodistik der Italiener fahren ließ. Dieß Festhalten am Theater war übrigens nicht das einzige, worin Gluck von Händel abwich. Er war sichtlich von dem Ehrgeize bewegt, dasselbe was Händel in London geworden war als Deutscher in Paris werden zu wollen, wo er mit seiner reformirten Oper den Beifall der Encyclopädisten zu erwerben sicher war. Seine Rückkehr zu der antiken Einfalt ward aber auf dem französischen Boden unwillkürlich ein Seitenstück zu Voltaire's Erneuerung Racine's; die französische Rhetorik, die romanische Auffassung des Alterthums blieb in seiner Musik hängen, wie in den Tragödien Racine's, dessen Iphigenie man ihm bearbeitet hatte; so daß Viele in dem deutschen Franzosenhasser, dem Freunde Klopstocks, dem Bewunderer der Engländer und Hän-

dels doch nur einen Erneuerer und Verbeſſerer der Lully und Rameau erkennen wollten. Dem gegenüber war es ſehr charakteriſtiſch, wie bei Händel ſchon in ſeinen früheren Bearbeitungen Racine'ſcher Texte (der Eſther und Athalia) die deutſche Empfindungsweiſe überall durchgebrochen war, und wie er dem ächten Geiſte des griechiſchen Alterthums nahe zu rücken wußte, zu dem die deutſche Natur in weit engeren Beziehungen ſteht als die romaniſche.

Einwirkungen Händels auf die ſittlichen Zuſtände in England.

Die Wirkſamkeit Händels über die unmittelbare Sphäre ſeiner Kunſt hinaus iſt nicht auf ſeine äſthetiſche Überwirkung auf die deutſche Geiſtesbildung beſchränkt. Noch bei ſeinen Lebzeiten begannen in England Einflüſſe ſeiner Tonwerke auf das ſittliche und politiſche Leben merkbar zu werden, die von dem höchſten Intereſſe für eine geſchärftere geſchichtliche Beobachtung ſind. Wir haben dieſe Kenntniß ganz der eindringenden Forſchung Chryſanders zu danken, und berichten darüber weſentlich in ſeinen eigenen Worten. Schon in Händels früheſter Jugend bei ſeinem Aufenthalte in Rom 1708 bereitet uns der Biograph darauf vor, daß dort bereits ſeine arkadiſchen Freunde den jungen Mann, als ſie ihm die Aufgabe ſtellten in „Zeit und Wahrheit" den Kampf der ſittlichen Mächte mit den Reizen des Sinnenlebens darzuſtellen, auf ſeinen künftigen Beruf angeſehen hätten, „das ſittlich rathlos und haltlos gewordene Leben, ſo weit es äſthetiſch möglich war, wieder geordnet hinzuſtellen"; zweimal griff der gereifte Mann und der Greis 1737 und 1757 auf dieß Jugendwerk überarbeitend zurück. In dieſen ſpäteren Jahren war er dann in der That mehr und mehr der Ordner, der Zuchtmeiſter geworden, der weder Purcell vor ihm noch Mozart nach ihm war, „die Beide ſo ernſt ſie die Kunſt, ſo leicht das Leben nahmen." Bei Erwähnung des großen Preiſes, den Macaulay an Addiſon ertheilt, daß er durch ſeine Satire eine große moraliſche Umwälzung hervorgebracht, daß er die verderbliche Anſicht gebrochen habe, als ob zwiſchen Genie und Lüderlichkeit eine nothwendige Beziehung beſtehen müſſe, bezweifelt Chryſander, daß Addiſon dieſe nachhaltige Wirkung ausgeübt habe. „Noch zwanzig Jahre nach Addiſon, ſagt er, blieb der Geſellſchaftszuſtand in England den bedenklichſten Schwan-

kungen — ausgeſetzt, blieb haltlos in der Kunſt wie in den Sitten, bis dann gegen die Mitte des Jahrhunderts hin im Bund mit unvergänglichen Kunſtwerken, zum erſtenmal nach dem Eliſabethiſchen Zeitalter, wieder eine feſte Volksſittlichkeit hervortritt.“ Die Mitwirkung der Händel'ſchen Tonkunſt zu dieſer Sittenkriſe läßt ſich, wie ſeine äſthetiſche Wirkung in Deutſchland, zunächſt und am greiflichſten an die Erſcheinung anknüpfen, daß eine größere Empfindungskraft, eine epidemiſche Verbreitung menſchlicher Gefühlswärme die Geſellſchaft zu durchdringen begann. In England wich damals „die frühere Herzloſigkeit gegen Arme, Verwaiste, Verſtoßene, Schuldgefangene einer edleren Mildthätigkeit“; die Entſtehung von Hülfsvereinen, Hospitälern und ähnlichen Wohlthätigkeitsanſtalten ſind die urkundlichen Zeugniſſe dieſer Änderung. Unter ihnen war der Verein für arme Muſiker und das Findlingshaus, zu deren Entſtehen und Beſtand Händel ein großes hinzuwirkte; für das Findlingshaus führte er jährlich den Meſſias in der Kapelle des Hospitals auf. Er der von Natur bis zur Verſchwendung wohlthätig war, und ſelbſt dann blieb als er perſönlich am Rande des Ruins war, Er ſtand „in Erſter Reihe neben denen, welche die Leiden der Menſchheit durch Wohlthun und beſſere Erziehung der Jugend zu beſeitigen oder doch zu lindern hofften: ein Streben, der damaligen Zeit durchaus eigenthümlich und ein Arbeitsfeld der reinſten Tugend, in dem die erſten Strahlen des anbrechenden Humanitätszeitalters aufleuchten.“ Die Eingriffe der Händel'ſchen Tonkunſt reichten aber weiter, als auf dieſe Unterſtützung werkheiliger Thätigkeit. Seit jener mehrfach erwähnte erſte Bewunderer des Israel, (wahrſcheinlich Richard Wesley), über die Aufführung dieſer Hymne von der Harmonie des Herzens unſeres Tondichters ſo hohe Begriffe wie von der Gewalt ſeiner Einbildungskraft und der Größe ſeines Kunſtgeſchickes empfangen, und die Stätte dieſer Muſikleiſtungen in heiligerer Stimmung ſelbſt als die Kirche zu betreten gemahnt hatte, waren ſeine Werke allen Beſſeren und Edleren zu einer weit anderen Achtſamkeit empfohlen, als mit der man gemeinhin der gemeinen Alltagsmuſik zuzuhören pflegt. Der Meſſias, der dem

Israel folgte, ist nachher nach Schölchers treffendem Ausdrucke ein Theil der Religion von England geworden: dem dort keine Partei, selbst nicht unter den zelotischsten Geistlichen, vorzuwerfen wagte, was Klopstock so oft hat hören müssen, daß das Kunstwerk die religiösen Gefühle abschwäche durch die Verpflanzung auf künstlerischen Boden. Wir haben von den noch viel späteren Zeugnissen, wie England der Händel'schen Musik in einem ganz andern Geiste lauschte als den wir auf musikalische Genüsse zu richten pflegen, eine Briefstelle Franz Horners angeführt; er gehörte — in späterer Zeit — jenen besseren Kräften der Nation, jenem Geschlechte „jüngerer Staatsmänner von reinerem Charakter an", die zuerst in der Zeit von Händels späterer Wirksamkeit anfingen emporzustreben und an die Stelle der herzensharten eigensüchtigen Staatsleute der früheren Zeit zu treten, deren Parteien Pope damals unter dem Vortritt eines selbstloseren jüngeren Nachwuchses sich auflösen sah, als sich in England eine ganze Umwandlung, Verjüngung und Läuterung des sittlich politischen Lebens vollzog auf gerade so ebenem Wege, wie in Deutschland das sittlich ästhetische Wesen seine Wiedergeburt erlitt, ohne die furchtbaren Stöße der Erschütterung und Umwälzung, die Rousseau's Thätigkeit in Frankreich vorverkündigte. Chrysander, indem er auf diese sittigenden Wirkungen der Tonkunst jener Tage hinweist, deutet auch auf ihre Überwirkungen auf die gereinigten patriotischen Gesinnungen hin, den Wunsch nicht verhaltend, daß unsere wahren deutschen Patrioten auf das Verhältniß der Werke dieses Künstlers zum Leben ihr ganzes Nachdenken richten möchten. Der begeisterte Wesley schrieb von dem Israel, was Jeder unter uns über diesem Werke, über Maccabäus Athalia Debora nachempfinden kann: wenn ein Geschmack an solcher Musik „sich allgemein in einem Volke verbreitete, dieß Volk dürfte bei einer gleichen Gelegenheit, sofern ihm eine solche zustoßen sollte, dieselbe Befreiung erwarten, welche diese Preislieder feierten!" Die Stelle, fügt Chrysander hinzu „deutet geradesweges auf den Kern der Wirkung, die von Händels Kunst immer ausgehen muß, wo sie in ihrer Eigenartigkeit und Reinheit aufgenommen wird." Daß aber die Verbindung, die von diesen

Männern damals und heute zwiſchen der Händelſchen Muſik und dem engliſchen Volks- und Vaterlandsgefühle behauptet wird, in Wahrheit beſtehe, dafür gibt es faſt — was ſonſt in ſolchen Dingen unmöglich iſt — ein pragmatiſches Zeugniß. Die eben in jenen Zeiten entſtandenen engliſchen Nationalgeſänge Rule Britannia und God save the king ſind von zwei begeiſterten Verehrern Händels, Arne und Carey, verfaßt, das letztere in gerader Anregung von Händels Chor God save the king in der Athalia. So ward denn das trockene Wort, das Händel ſelbſt einſt bei Gelegenheit ſeines Meſſias zu Lord Kinnoul ſagte, daß er mit dieſer Muſik über eine flaue Unterhaltung hinaus auf die ſittliche Erhebung der Menſchen wirken wolle, zu wirklichen geſchichtlichen Thaten. Die Zeitgenoſſen rühmten ausdrücklich von ſeiner Tonkunſt, was Shakeſpeare's Umgebung von dem Drama jener Zeiten pries: daß ſie die Leidenſchaften beſchwichtige, aber auch mit Muth durchglühe, die trauernden Seelen in Frieden ſpreche und die Herzen zu allem Edlen erhebe. Er wie Shakeſpeare wollte in ſeinen Kunſtwerken der Zeit einen Spiegel vorhalten, nicht um in gerader Lehre ſittliche Wahrheiten zu verkünden, nicht um lebendig wirkende Triebfedern eigenſchaffend in die Seele einzupflanzen (das vermag keine Kunſt), wohl aber um die im Keime vorhandenen zu befruchten. Der Dichter hätte bei dieſer Tendenz kaum umgehen können, im Großen eine Richte ſeiner eigenen Lebensweisheit anzugeben; der Tondichter hat auch zu einem bloßen Wink hierzu in ſeiner Kunſt kein Mittel. Um ſo ſeltſamer iſt es, daß wir gleichwohl meinen, an Einer Stelle Händel auf denſelben Kern antiker Sittenweisheit hindeuten zu ſehen, auf den auch Shakeſpeare durch ſeine großen Lebenserfahrungen hingedrängt worden war. Im dritten Theile des Allegro, den ſein Freund Jennens mit ſeinem Willen und Wiſſen in einem ausdrücklichen ſittlichen Zwecke dem Milton'ſchen Gedichte hinzugedichtet hat, iſt dieſe Weisheit in zwei Sätzen niedergelegt, die jene Wahrheiten andeuten welche in Shakeſpeare wie in der alten Tragödie ſo laut verkündigt werden: daß wenn Thaten allein dem Leben Stärke und Fülle eben, das Maas allein den Reiz und die dauernde Frucht hinzugeben

kann; daß das ſittliche Maas und die mittlere Lage und Stimmung der Seele als das glücklichſte zu preiſen iſt, das dem Menſchen zum Looſe fällt.

Sittliche Kraft der Tonkunſt.

Es iſt von keiner kleinmeiſterlichen Sittendoctrin die Rede, wenn wir die ſittliche Kraft der Händel'ſchen Tonkunſt betonen. In jenen Zeiten mag mancher Tonſetzer über manchen Texten die Meinung gehegt haben, mit der Einſchärfung einzelner ſittlicher Motive auf die Maſſen wirken zu wollen; ſchon der würdige Krauſe hat in eben jenen Zeiten, die über den ethiſchen Beruf der Kunſt anders dachten als die Gegenwart, über ſolche Verſuche mit platten Worten geurtheilt: man verlange an die Muſik was ſie nicht leiſten könne, wenn man dergleichen moraliſtiſche Forderungen an ſie ſtelle. Daß die Tonkunſt zu unmittelbarer Erweckung ſittlicher Geſinnung oder einer auf Einſicht und Grundſatz ruhenden Tugend nichts vermöge, das wußten auch die Alten, die doch von der ethiſchen Macht dieſer Kunſt ſo hohe Begriffe hatten, die ſelbſt in den erſten Elementen und einfachſten Manifeſtationen der Muſik geiſtige und ſittliche Kräfte erkennen wollten. Aber vielleicht ſchon darum, weil ſie ſo thaten, hätten die Alten wenig von der beſonderen ſittlichen Bezweckung des einzelnen Muſikſtückes gehalten, da ſie Alles, was in der Wirkſamkeit der Tonkunſt ſittenadelndes gelegen war, in ihrer Natur und Weſenheit ganz im Allgemeinen gelegen ſahen. Tugend und Sitte iſt uns nach Ariſtoteles nicht angeboren von Natur; denn Alles was von Natur iſt, das gewöhnt ſich nicht anders; der niederfallende Stein geht nie aufwärts, die aufſteigende Flamme nie abwärts. Nur die Anlage zur Tugend iſt uns angeboren, die durch Gewöhnung in der Erziehung des Kindes, durch Grundſatz in der Selbſtzucht des reifen Menſchen auszubilden unſere Aufgabe iſt. Für die Gewöhnung aber zu guter Sitte iſt die Muſik das erſte und koſtbarſte Mittel, weil ſie die urſprünglichſte unſerer Seelenkräfte, die Grundlage aller anderen, Gefühlsweſen und Gemüthsleben, zu bilden ihrer ganzen Natur nach geſchaffen und beſtimmt iſt. Alles richtige Handeln hängt ab von richtigem Begehren und Verabſcheuen, Lieben und Haſſen; Haß und Liebe aber, Ab- und

Zuneigung wurzeln in Luſt und Unluſt; die Grundaufgabe aller Erziehung iſt daher, den Menſchen von früh auf zu gewöhnen, am Rechten Luſt und Unluſt zu haben, weil die Keime aller Sittlichkeit nirgends ſo ſicher nachzuweiſen ſind wie in den ſchönen Gefühlen menſchlicher Sympathie, weil ſich auf dem Fundament des Gefühlsweſens der Bau der ganzen ſittlichen Natur aufſetzt, weil jede Kränklichkeit, jede Verirrung der Gefühle (zu weinen mit dem Fröhlichen, zu lachen mit dem Traurigen,) eine Verirrung unſerer Leidenſchaften zur Folge haben würde, zu haſſen wo wir lieben, zu lieben wo wir haſſen ſollten. Luſt und Unluſt nennt daher Ariſtoteles das Kriterium des ſittlichen Charakters, in ſie ſetzt er die Quelle der Tugend, weil jeder Seelenzuſtand darin ſeine Natur hat, wodurch er entſteht und genährt wird. Ehe alſo der jugendliche Geiſt noch den Begriffen gewachſen iſt, gleich im zarteſten Alter das man doch nicht ohne alle Pflege laſſen will, ſoll man die Knaben, die zu Sang und Spiel und Nachahmung von früh auf geneigt ſind, bei dieſem willigen Gemüthe faſſen mit dieſer Kunſt, die ſo wohl geeignet iſt der lebhaften Kindernatur von den erſten Geiſtesregungen auf, wie eine geheime Arznei die Seele beſchleichend, die Gewöhnung beizubringen, ihre natürlichen Triebe zum Spielen und Nachahmen am Edelſten zu üben, ſie unter Einpflanzung einer recht gerichteten Gefühlsweiſe auf den Weg zu leiten, die angeſchauten Bilder der Kunſt zu Vorbildern zu benutzen, die vorſtimmen ſollen, ſich in Leben und Wirklichkeit gleicher Weiſe zu verhalten. Wie die Gymnaſtik dem Körper neben der Kraft zu ſeinen Verrichtungen vor Allem Anſtand und Maas in ſeinen Bewegungen angewöhnt, ſo ſollte ihr pädagogiſches Geſpiel, die Muſik, gleich in dem Alter da ſich das Kind noch ordnungslos wie das Thier bewegt, die Seele zu der Eurhythmie und Harmonie vorbilden, die ſie geneigt macht, im reifen Leben die Triebe und Leidenſchaften nicht der blinden Nöthigung der Natur zu überlaſſen, ſondern in das Bett eines geordneten Laufes zu leiten. Die Vorbedingung für eine ſolche Wirkſamkeit der Muſik war die weiſe, bei uns leider vergeſſene Einſchränkung, daß die muſikaliſche Bildung nur auf Kenntniß und Beurtheilung, nicht

auf Ausübung der Tonkunſt, auf Geſchmackbildung nicht auf Kunſtfertigkeit geſtellt war. So wenig man durch die Gymnaſtik Athleten und Seiltänzer bilden wollte, ſo wenig durch die Muſik Virtuoſen, welche die Eitelkeit mit ins Spiel bringend ſich ſelbſt, und durch ihre bereitwillige Anbequemung an den Geſchmack der Menge die Kunſt verderben. So vom Misbrauche möglichſt ferne gehalten, wird die Muſik in Wahrheit eine Schule der Gemüthsſtimmung und Gefühlsgewöhnung werden, eine geſunde Atmoſphäre, in der die Seele zu natürlichen ſittlichen Inſtincten erwächſt, das geeignetſte Werkzeug für die pflegende Hand, die den harten Grund der Gefühlloſigkeit in dem Kinde umzureden, das Unkraut der Selbſtſucht das die Gefühle ſo leicht erſtickt auszujäten, und die erſten Sproſſen der Gefühle in ihrer erſten Biegſamkeit gerade zu richten bemüht iſt, in denen der wahre Grundſtoff der Sittlichkeit liegt da in ihnen alle Neigungen, in den Neigungen alle Strebungen wurzeln. Für das reifere Alter wird dann die begriffene Kunſt, nach den Erfahrungen der Alten, eine höhere Schule zu verfeinerter ſittlicher Empfindbarkeit aus verfeinerter Kunſtbetrachtung. Durch ihre innewohnende harmoniſche Natur erhält die Muſik die heilende und heiligende Kraft, daß ſie durch die Gemüthserheiterung die ſie gewährt förderlich wirkt auf alle die Empfindungen, die der Menſchlichkeit, der Milde und Sanftmuth am verwandteſten ſind, daß ſie bändigend zähmend beſchwichtigend wirkt auf alle Rohheit, Verwilderung und zu heftige Bewegung des Gemüthes, daß ſie jene Mäßigung angewöhnt, die den Alten, welche die Tugend in einer Mitte zwiſchen entgegengeſetzten Extremen gelegen ſahen, die günſtigſte Grundſtimmung der Seele zur Sittlichkeit ſein mußte. Die Menſchen, die für dieſe harmoniſche Gewalt der Muſik völlig unzugänglich waren, die „unerreglicher als der ſtürmiſche Kriegsgott, als der Blitzſtrahl und der Adler des Zeus" zurückbebten vor der tönenden Stimme der Pieriden, die nannte die alte Weisheit die Feinde aller Götter, wie den hunderthäuptigen Typhon den der Aetna auf die zottige Bruſt gewälzt war; wie die Weisheit neuerer Zeiten den Fühlloſen, den die Eintracht ſüßer Töne nicht rührt, zu Verrath zu Raub und Tücke

tauglich nannte, die Regungen ſeiner Geiſter dumpf wie die Nacht, ſeine Neigungen düſter wie den Erebus. In ſolchen tonloſen Seelen ſahen die Alten Barbarennaturen, die mehr in die Volksweſen gehörten, die wie die thieriſchen Opiker und Lukaner oder die wilden Iberer und Garamanten des Sinnes für Muſik ganz entbehrten. Im Schooße des helleniſchen Volksthums glaubten ſie auch bei den roheſten Menſchen von den ſtärkſten Leidenſchaften an die reinigende und heiligende Macht der Muſik: dieſelbe kathartiſche Kraft, die Ariſtoteles der Tragödie zuſchrieb, die in ihren erſchütternden Bildern von den allgemeinen, durch die innewohnenden Geſetze der Natur bedingten Schickſale aller überhobenen Leidenſchaft läuternd und reinigend auf die Gefühle der Furcht und des Mitleids wirkt, ſoll nach ihm auch die Muſik auf unſere Gemüthsbewegungen üben. Mit dieſen Vorſtellungen von der Tonkunſt ſahen ſie die Alten als die natürliche Vorbereitung für die Philoſophie an, die das in ihr begonnene Werk der Bildung und Sittigung dann zu vollenden habe; ſo wie ſie Luther in ähnlicher Auffaſſung eine halbe Zuchtmeiſterin nannte, der er neben der Theologie, die ihm die höchſte Weisheit war, die nächſte Stelle gab. Gleichmäßig ſind ſich demnach die verſchiedenſten Menſchen in neuer und alter Zeit, ein Plato und Ariſtoteles, ein Pindar und Ariſtides Quintilianus, ein Luther und Shakeſpeare in dieſen großen Begriffen von der Tonkunſt und ihrer ſittlich-geiſtigen Bedeutung begegnet.

Es läßt ſich übrigens noch beſtimmter angeben als die Alten thaten, worin dieſe außerordentlich vorbildende, wohlſtimmende, läuternde Wirkungskraft der Muſik gelegen iſt. Sie iſt, obwohl die Kunſt, die ſich nur um das Gefühlsweſen dreht das der Menſch auf eine Strecke mit dem Thiere gemein hat, obwohl die Kunſt, deren ſeeliſche Wirkungen mehr als die jeder anderen auf ſinnliche Bedingungen zurückweiſen, von allen Künſten die in ſich ſelbſt idealſte, und vor jeder anderen die Seele auf das Ideale hinzurichten befähigt, ja mehr noch genöthigt als befähigt. Die Poeſie kann alle ihre ideellen Vorzüge verſcherzen und zu Grunde richten durch einen realiſtiſch-niedrigen, ſittlich-wüſten, geiſtig-verzerrten Inhalt: die Muſik, ſelbſt

wenn sie durch ihre Gesellung zu solch einer Poesie in die tiefsten Tiefen der Gemeinheit mit herabsteigen wollte, kann mit dem, was sie hinzubringt, das Schlechte nicht mit ausdrücken, sie kann es — selbst wenn es wider ihren Willen geschähe — nur ermäßigen, verbessern, ja verdecken. (Hier hätte, wenn dieß schlaffe Zeitalter das Bekenntniß zur Sittlichkeit nicht für eine Schwachheit hielte, hier hätten sich die Freunde der Instrumentalmusik Waffen holen können für ihre Anfechtung der Verbindung der Tonkunst mit der Dichtung; nur daß freilich die Träumerei und gedankenlose Duselei, zu der die wortlose Musik anleitet, leicht ein größeres Laster ist, als alle zu welchen schlimme Dichterworte verführen könnten!) Die Musik weiß nicht böse zu sein. „Sie hat, sagte Luther, nichts zu thun mit der Welt, nicht vor Gericht noch in Haderſachen; man vergißt über ihr alles Zornes und Unkeuschheit, Hoffahrt und anderer Laster." Da sie Handlungen und Gesinnungen und Denkarten nicht auszudrücken vermag, so können die schlechtesten Worte keine Bestätigung, geschweige eine Verschlimmerung durch ihre Töne erhalten, denen Bosheit und Verworfenheit auszusprechen nicht gegeben ist. Die Musik kann ferner nicht unwahr sein. Die Sprache der Verstellung, der Lüge, der Falschheit, haben wir gesehen[1], ist ihr fremd und unmöglich, weil sie ganz in der Sphäre des naiven unmittelbaren Gefühls weilt, das sich selbst nicht verleugnen und verstellen, das nur verstellt werden kann durch verderbte und verderbende Verstandes- und Willenskräfte, denen die Tonkunst nicht zu dienen weiß. Hat die Tonkunst so ein Prinzip des Guten und Wahren durch ihren Ausschluß des Gegentheiles in ihr Wesen eingesenkt, so hat sie das Prinzip des Schönen in sich gebunden wie keine andere Kunst. Sie, die sich nicht anders als harmonisch und melodisch zu äußern vermag, weiß sich selbst überlassen, wenn sie nicht durch verkehrte Bildung der Tonmeister in ihrem Wesen verkehrt worden ist, nicht unschön und häßlich zu sein. Selbst wo sie die zügellosesten Leidenschaften in den wildesten Formen darzustellen unternimmt, ist sie durch das ihr innewohnende gesetzliche Maas nothwendig gedämpft und in geordnete Grenzen gebannt. Ihr Unschönes besteht in dem Dishar-

[1] Oben S. 302.

moniſchen, das in ſich ſofort zur Auflöſung drängt, das von dem empfangenden Gehörſinn in unerbittlicher Strenge zur Auflöſung gedrängt wird, weil das Ohr nach ſeiner Organiſation bizarre Misklänge nicht in der Art aushält, wie das Auge (das, ſeinen gegenſtändlichen Functionen nach, bei den aufgenommenen Vorſtellungen ſofort den aufklärenden Verſtand zu Hülfe ruft,) das ſichtbar Häßliche und Widrige auszuhalten vermag. Wir prieſen an Shakeſpeare als das Höchſte der künſtleriſchen Durchbildung, daß ſeine Dichtung in allgemeinſter Zuſammenfaſſung nichts ſo vollſtändig charakteriſirt, als ſein eigener Spruch von der Verbindung des Wahren Guten und Schönen. In der Tonkunſt iſt unſeren Sätzen nach dieſe Verbindung von Natur aus ſchon gegeben. Sinnige Denker würden noch hinzufügen mögen, daß ſie über dieſe Verbindung hinaus noch ein Prinzip des Heiligen in ſich ſchlöſſe. Auch in dieſer geiſtigſten Beziehung verknüpft ſie die entlegenſten Enden der Dinge auf die natürlichſte Weiſe: die Unſchuld der Kinder, die nicht unwahr fühlen, nicht ſündhaft handeln, nicht anmuthlos ſich bewegen können, mit der Reinheit der himmliſchen Weſen, die die chriſtliche Mythe und Kunſt auf den ſchuldloſen Kinderſtand zurückführt, der ein Idealbegriff der chriſtlichen Heiligung iſt. Die Muſik iſt daher in ihren Anfängen überall heilige Muſik geweſen, der Ariſtoteles vorzugsweiſe jene Kraft der Läuterung, der Katharſis, zuſchrieb. Es iſt mit allem dem nicht geſagt, daß die Tonkunſt nur ſolche reine und reinigende Wirkungen üben könne, und überall und immer üben müſſe; es gibt nichts noch ſo Großes was nicht durch Misbrauch in ſein Gegentheil verkehrt werden könnte. Zur Leidenſchaft überſpannt nützt die Liebe zur Muſik, wie alle andere Leidenſchaft, den Geiſt und die Seele ab und reibt ſie auf. Die Alten beobachteten ſehr wohl, zu welchen Verderbniſſen der geſammten Nationalbildung die Pflege dieſer Kunſt bei den ſchlechtmuſikaliſchen, durch das Übermaaß des Muſiktriebs verweichlichten aſiatiſchen Völkern geführt hatte. Was würden ſie zu einem Zuſtande ſagen, in dem wir, unter dem allzu üppigen Ausbreiten und Gemeinmachen dieſer Kunſt, heute in Deutſchland leben! wo wir unter der Muſikübung der My-

riaden von Dilettanten und Virtuosen verschwemmt und überschwemmt sind von einer nur zu- nie abnehmenden Flut eines betäubenden, verdumpfenden, abstumpfenden Musiklärms, der nichts so sicher bewirkt als eine unsinnige Verschwendung von Zeit, von Nerven- und Geisteskraft. Wie anders stand die Tonkunst in jenen anderen Zeiten, da sie großen Bewegungen geschichtlicher Ideen dienstbar wurde, wie damals in der ersten Zeit der Entstehung unserer heutigen Kunst neueren Charakters, da sie im Dienst der Reformation zur Läuterung der Religion mitarbeitete, da die unscheinbaren Choräle eine der geistigen Waffen waren, mit denen man Länder und Völker eroberte! Wie anders stand die Tonkunst, als sie in die Hände der großen Meister gelegt war, die von der ganzen Ehrfurcht gegen die in ihr verschlossenen Heilthümer durchdrungen waren, denen es darum eine heilige und unverbrüchliche Pflicht schien, an den für sich allein schon reizenden Hamen ihrer Kunst nie einen giftigen Köder zu hängen. In solchen Zeiten hat die Tonkunst in Kraft ihrer schönen Natur auch in der neuen und neuesten Welt noch Wunder vollbracht, und größere Wunder als die alten Mythen von ihr erzählten. Die kathartischen Wirkungen, die Händels Kunst auf die ganze neuere Kunstbildung in seinem Vaterlande, die sie auf den sittlich politischen Aufschwung seines englischen Adoptivvaterlandes im vorigen Jahrhundert übte, sind von diesen Wundern. Würden wir diesen lauteren Kunstquell erst in vollem Flusse in unsere heimischen Flmen zurückleiten, die menschliche Natur müßte plötzlich eine ganz veränderte geworden sein, wenn wir nicht neue Wunderwirkungen derselben reinigenden Kraft von ihr erfahren sollten.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

6428 067

Bei **Wilhelm Engelmann** in Leipzig ist ferner erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Shakespeare

von

G. G. Gervinus.

Dritte Auflage.

Zwei Bände. gr. 8. br. 3 Thlr. — geb. 3 Thlr. 20 Ngr.

SHAKESPEARE.

Commentaries

by

G. G. Gervinus.

Translated under the Author's Superintendence

by

F. E. Bunnett.

2 Vols. gr. 8. geb. 7 Thlr.

Geschichte
der Deutschen Dichtung

von

G. G. Gervinus.

5 Bände. Vierte gänzlich umgearbeitete Auflage.

gr. 8. brosch. 9 Thlr.

Einleitung
in die
Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts.

Von **G. G. Gervinus.**

Vierte Auflage. gr. 8. brosch. 1 Thlr.

Geschichte
des neunzehnten Jahrhunderts
seit den Wiener Verträgen.

Von

G. G. Gervinus.

1—8. Band. gr. 8. brosch. 22 Thlr. 4 Ngr.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Mus 2996 .167
Handel und Shakespeare Zur Asthet
Loeb Music Library
ACC7297
3 2044 040 090 003